رجسٹرڈ نمبر ایس ۲۴۷۲

ٹیلی فون نمبر ۴۲۶۹۳۷

بانیِ علامہ نیاز فتحپوری مرحوم

نگار

پاکستان

سالنامہ ۱۹۶۶ء

اصنافِ ادب نمبر

مرتبہ

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

فی پرچہ: تین روپے

زرِ سالانہ: دس روپے

صدر دفتر
نیاز منزل، ناظم آباد نمبر ۲، کراچی ۱۸

شاخ
۳۲، گارڈن مارکیٹ، کراچی ۳

(پبلشر عارف نیازی نے مشہور آفسٹ پریس میکلوڈ روڈ کراچی سے چھپوا کر ادارۂ ادب عالیہ سے شائع کیا)

داہنی طرف کا صلیبی نشان اس بات کی علامت ہے کہ آپ کا چندہ اس شمارے کیساتھ ختم ہوگیا!

۴۵ واں سال	سالنامہ سنہ ۱۹۶۶ء	شمارہ ۱۲

ملاحظات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

نگار کی ایک اہم روایت یہ رہی ہے کہ وہ ایک مدت سے ہر سال کسی علمی یا ادبی موضوع پر سالنامے کے طور پر خصوصی نمبر شائع کرتا ہے۔ اب یہ بات کسی پرچے کے لئے نئی نہیں رہی، سالناموں کا رواج عام ہوگیا ہے، لیکن قارئین نگار کم از کم اس قدر تو ضرور محسوس کرتے ہوں گے کہ اس باب میں جس معیار، افادیت، اور حسن سلیقہ کو "نگار" نے ملحوظ رکھا ہے، اس میں ابھی کوئی ماہنامہ اس کا حریف نہیں بن سکا۔ نگار فروری ۱۹۲۲ء میں طلوع ہوا لیکن سالناموں کی طرح اس نے چھ سال بعد ۱۹۲۸ء میں ڈالی اس کے بعد، اپنی چھیالیس سالہ زندگی میں اس نے کن کن موضوعات پر سالنامے شائع کئے اور ان میں کیا کچھ ہے۔ اس کی تفصیل کا موقع نہیں ہے البتہ فہرست پر ایک نظر ڈالتے چلئے، اس سے آپ کو نگار کی اس علمی و ادبی روایت کی اہمیت کا کچھ نہ کچھ اندازہ ضرور ہو جائے گا۔

۱۔ جنوری فروری ۱۹۲۸ء مومن نمبر
۲۔ جنوری فروری ۱۹۲۹ء منتخبات نگار نمبر
۳۔ جنوری فروری ۱۹۳۰ء بہادر شاہ ظفر نمبر
۴۔ جنوری فروری ۱۹۳۱ء منتخب مقالات نمبر
۵۔ جنوری فروری ۱۹۳۲ء غالب کی شوخیاں نمبر
۶۔ جنوری فروری ۱۹۳۳ء ملاحظات نمبر
۷۔ جنوری فروری ۱۹۳۴ء منتخب مضامین نمبر
۸۔ جنوری فروری ۱۹۳۵ء اردو شاعری نمبر
۹۔ جنوری فروری ۱۹۳۶ء ہندی شاعری نمبر
۱۰۔ جنوری فروری ۱۹۳۷ء اصحاب کہف نمبر
۱۱۔ جنوری فروری ۱۹۳۸ء اسلامی ہند نمبر
۱۲۔ جنوری فروری ۱۹۳۹ء مصحفی نمبر
۱۳۔ جنوری فروری ۱۹۴۰ء نظیر اکبر آبادی نمبر

۱۴ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۱ء معاصر شعرا نمبر
۱۵ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۲ء معاصر شعرا پر تنقید نمبر
۱۶ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۳ء ریاض خیرآبادی نمبر
۱۷ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۴ء جدید شاعری نمبر
۱۸ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۵ء قرآن نمبر
۱۹ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۶ء انتقاد نمبر
۲۰ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۷ء ماجد ولین نمبر
۲۱ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۸ء پاکستان نمبر
۲۲ - جنوری فروری سنہ ۱۹۴۹ء افسانہ نمبر
۲۳ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۰ء تنقید نمبر
۲۴ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۱ء مشرق وسطیٰ نمبر
۲۵ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۲ء حسرت موہانی نمبر
۲۶ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۳ء داغ نمبر
۲۷ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۴ء فرمانروان اسلام نمبر
۲۸ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۵ء علوم اسلامی و علمائے اسلام نمبر
۲۹ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۶ء خدا نمبر
۳۰ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۷ء اصناف سخن نمبر
۳۱ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۸ء معلومات نمبر
۳۲ - جنوری فروری سنہ ۱۹۵۹ء تنقیح اسلام نمبر
۳۳ - جنوری فروری سنہ ۱۹۶۰ء انشائے لطیف نمبر
۳۴ - جنوری فروری سنہ ۱۹۶۱ء غالب نمبر
۳۵ - جنوری فروری سنہ ۱۹۶۲ء اقبال نمبر
۳۶ - جون جولائی سنہ ۱۹۶۳ء نیاز نمبر
۳۷ - جون جولائی سنہ ۱۹۶۴ء تذکروں کا تذکرہ نمبر
۳۸ - جون جولائی سنہ ۱۹۶۵ء جدید شاعری نمبر

۳۹ واں سالنامہ آپ کے ہاتھ میں ہے۔ سالناموں کی تاریخ اجراء سے اندازہ ہوا ہوگا کہ نگار، جب تک لکھنؤ میں رہا۔ سالنامہ جنوری فروری میں نکلتا رہا۔ کراچی آجانے پر یہ تبدیلی ہوئی کہ وہ جون جولائی میں شائع ہونے لگا۔ سنہ ۱۹۶۶ء کے سالنامے کو بھی اصولاً انھیں مہینوں میں آنا چاہیئے تھا لیکن عملاً ایسا نہ ہوسکا۔

اے بسا آرزو کہ خاک شدہ

نیاز صاحب کی طبیعت مارچ کے بعد بگڑتی ہی چلی گئی، اور ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء کی صبح کو آسمان علم و ادب کا وہ تابندہ ستارہ جس سے نہ صرف بزم نگار، بلکہ سارا ایوان اردو روشن تھا، غم کی تاریکی میں ڈوب گیا۔ جو زمانہ سالنامے کی اشاعت کا تھا وہ سوگواری و غمگساری کی نذر ہو گیا اور سالنامے کی اشاعت دسمبر سے پہلے نہ ہو سکی۔

زیر نظر خصوصی شمارہ، بڑی عجلت اور الجھن میں مرتب کیا گیا ہے اور وہ بھی صرف اس خیال سے کہ "نگار" کے سالناموں کا سلسلہ ٹوٹنے نہ پائے، پھر بھی یقین ہے کہ آپ اسے علمی و ادبی افادیت اور نگار کی روایت سے الگ نہ پائیں گے ابتداً ہمارا خیال تھا کہ اس میں نظم و نثر کے جملہ اصناف پر مقالات شامل کئے جائیں۔ لیکن اول اس لئے کہ اس طرح اس کی ضخامت بہت بڑھ جائے گی۔ اور ۱۹۶۶ء کے دوران اس کی اشاعت ناممکن ہو جائے گی۔ دوسرے اس خیال سے کہ ۱۹۵۷ء میں اصناف سخن نمبر شائع ہو چکا ہے۔ زیر نظر سالنامے کو اصناف نثر تک محدود کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ اسے اصناف سخن نمبر کا تتمہ اور اصناف ادب نمبر کے بجائے اصناف نثر نمبر خیال کرنا چاہیئے۔ جہاں تک میری نظر جاتی ہے اردو میں اب تک اس نوعیت کی کوئی چیز موجود نہیں ہے۔ اس نمبر میں جن اصناف پر بحث کی گئی ہے۔ ان میں سے بعض پر مقالات کی صورت میں اِدھر اُدھر یقیناً بہت کچھ مل جائے گا۔ بعض پر کتابیں بھی نظر آجائیں گی، لیکن بعض موضوع ایسے ہیں جن پر تلاش کے باوجود آپ کو کچھ نہ ملے گا اور اگر آپ ان سب کے متعلق بیک وقت کچھ جاننا چاہیں تو مجھے یقین ہے کہ آپ کو تاریکی و مایوسی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ یہ نمبر کچھ اور ہو یا نہ ہو، لیکن اس تاریکی و مایوسی کا مداوا ضرور ہے۔

مولانا نیاز فتحپوری (مرحوم) کے خطوط مطلوب ہیں

مولانا نیاز فتحپوری کے مکاتیب ان کی انشا پردازی، ندرت تخیل اور ظرافت کا بے مثل نمونہ اور علم و ادب کا بیش بہا گنجینہ ہیں۔

"ادارہ نگار"

ان مکتوبات کو بہت جلد کتابی صورت میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتا ہے، لیکن اس کام کی تکمیل مولانا نیاز مرحوم کے دوستوں، عزیزوں، معتقدوں اور حلقہ "نگار و نیاز" سے دل بستگی رکھنے والوں کی خصوصی توجہ کے بغیر ممکن نہ ہو گی۔ اس لئے جن حضرات و خواتین کے پاس نیاز صاحب کے خطوط محفوظ ہوں وہ ازراہِ کرم ان خطوط کی فوٹو اسٹیٹ کاپیاں یا قلمی نقلیں مرحمت فرمائیں یا اصل خط ارسال فرمادیں۔ نقل کرا کر یہ خطوط شکریہ کے ساتھ واپس کر دئیے جائیں گے۔

(ادارہ)

کہانی اور حسن بیان

(پروفیسر وقار عظیم)

کہانی عجب چیز ہے کہ اس کے کہنے کو بہت آسان بھی کہا گیا ہے اور بہت مشکل بھی۔ آسان تو یوں کہ کہانی انسانی زندگی کے اس عہد کی پیداوار ہے اور اس دور کی یادگار ہے جب انسان کا ہر عمل تکلف سے پاک اور تصنع سے ناآشنا تھا اور مشکل یوں کہ انسان نے کہانی کہتے کہتے کہنے کے انداز میں اتنے ہنر پیدا کئے ہیں اور اسے ایسے تکلف کی چیز بنا دیا ہے کہ جو اس تکلف کے رموز و اسرار سے یا اس کے فن سے واقف و آشنا نہیں اسے فن بارگاہ کی سے حسن و تاثیر کی سند عطا نہیں ہوتی۔ کہانی ارتقا کی ان گنت منزلیں طے کرتی ہوئی اب ایسے مقام پر پہنچی ہے کہ اس کے کہنے کی ہزار قسمیں اور ہزار طریقے ہیں اور ہر طریقہ، قسم اور اسلوب دوسرے سے زیادہ لطیف اور نازک اور اسی لئے اس کی پرکھ کی کوئی ایسی کسوٹی بنانا اور کوئی ایسا معیار مقرر کرنا جسے اچھے اور برے کی تمیز کا یقینی وسیلہ کہا جا سکے، دشوار اور بعضوں کے نزدیک ناممکن ہے۔ پرکھ کی کسوٹیاں بنائی گئی ہیں۔ فرق و امتیاز کے معیار مقرر کئے گئے ہیں اور قدر و قیمت کے اندازے کی میزانیں وضع کی گئی ہیں۔ لیکن بالآخر معیار مقرر کرنے والوں اور میزانیں وضع کرنے والوں نے بے بس ہو کر یہ بھی کہا ہے کہ کہانی فن سے بھرپور بھی ہے اور فن سے خالی بھی یا حکیم مغرب کی زبان میں ARTFUL بھی ہے اور ARTLESS بھی۔ لیکن ایک چیز ہے جو فن کے اس ہونے یا نہ ہونے میں یکساں موجود ہے اور وہ ہے کہانی کہنے کا ایسا انداز اور ایسا طریقہ جو سننے والے کو اپنی طرف کھینچے اور پھر کسی اور طرف نہ جانے دے۔ اسی چیز کا نام حسن بیان ہے کہ جب کہانی کہنے والا اس سے کام لیتا ہے تو جو کوئی اس کہانی کو سُنتا ہے اس کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور متوجہ ہو کر پھر کسی اور کی بات پر کان نہیں دھرتا۔ کہانی کی پوری تاریخ اور داستان میں بے شمار کردار ایسے گزرے ہیں جو حسن بیان کے اس رمز کے شناسا تھے۔ لقمان کو یہ گُر آتا تھا۔ گھر کی بڑی بوڑھیاں جن کا اب صرف نام ہی نام باقی رہ گیا ہے اس گُر سے پوری طرح واقف تھیں اور ہمارا داستان گو جو گھنٹوں ان دیکھی دنیاؤں کی کہانیاں سُناتا تھا اور یوں سُناتا تھا کہ سننے والے اپنی بستیاں چھوڑ کر اس کے لفظوں کے طلسم کے سہارے خیال کی بستیاں بساتے تھے، اس ہنر میں طاق تھا۔ ان سب کی کہی ہوئی کہانیوں میں سننے والوں کے لئے جو کشش تھی وہ حقیقت میں اسی حسن بیان کا کرشمہ تھا۔ ان سب کہانی کہنے والوں کی کہانیاں اکثر خیالی دنیا کی کہانیاں ہوتی تھیں۔ طلسم و اسرار کی کہانیاں، جنوں پریوں اور کوہ قاف کی سرزمین کی کہانیاں۔ انسان سے الگ ہٹ کر حیوانوں کی کہانیاں۔ ان سب کہانیوں میں ذاتی تجربے کو بہت کم دخل ہوتا تھا۔ لیکن سننے والا جب انھیں سُنتا، ان پر یقین کرتا اور ان کی سچائی پر آمنا و صدقنا کہتا۔ ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ سحر انگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی بدولت

ہے۔ یہی لفظ ہیں جنھوں نے ان کہانیوں میں رنگ بھی بھرا ہے اور نغمے کا جادو بھی، اور یہی حسن بیان ہے۔

بیان کا یہی حسن ہے جس نے لقمان اور سعدی کو چیخوف، اور ٹالسٹائی کو، فلابیر اور موپساں کو، گوئٹے۔ ڈکنز اور جوالس کو، میرامن اور نذیر احمد کو ہمیشہ کے لئے زندہ کیا ہے۔ ان کہانی کہنے والوں نے اس وقت کہ جب کہانی اور فن کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہوا تھا اور اس وقت کہ اس کا ایک ایک لفظ فن کی میزان میں تلتا ہے۔ حسن بیان کو اچھی کہانی کا سب سے بڑا رمز اور نکتہ جانا۔ یہی رمز اور یہی راز ہے جس کے سمجھنے والے کہانی کو زندہ رکھنے اور اسے زندگی کی حقیقتوں سے بڑی حقیقت بنانے کی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ لیکن اس خدمت کا حق سچ پوچھئے تو اسی وقت پورا ہوتا ہے جب کہانی لکھنے والا کہانی شروع کرنے سے اس کے ختم کرنے تک اس نکتہ کو فراموش نہ کرے کہ اس نے اگر کسی جگہ بھی حسن بیان کا رشتہ ہاتھ سے دیا تو کہانی کی تاثیر کم ہو جائے گی۔

کہانی بھی دوسرے فنون کی طرح یا ادب کے دوسرے اصناف کی طرح ایک ایسا فن، ایک ایسی صنف، اور ایک ایسا کل ہے جو بہت سے اجزا سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ ان اجزا میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی حیثیت اور اہمیت ہے لیکن یہ حیثیت اور اہمیت اس حیثیت کی تابع ہے جو اس کل کو فن تخلیق کے اعتبار سے حاصل ہے۔ کہانی کے اس فنی کل یا وحدت کا تجزیہ کیا جائے اور ان عناصر کی جستجو کی جائے جنھوں نے اسے ایک موثر فنی وحدت بنایا ہے تو اس کی تمہید سے لے کر خاتمے تک یا اس کے ابتدائی فقرے سے آخری جملے تک درمیان میں بہت سے مرحلے آتے ہیں اور انھیں فنی نقطۂ نظر سے مختلف اصطلاحی نام دیئے گئے ہیں۔ کہانی کی تمہید، اس کا وہ واضح نقطہ جہاں کہانی کا مقصد ہمارے سامنے آتا ہے اور اگر اس نقطہ پر کہانی ایک خاص رُخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے اور اس رُخ پر چلتے ہوئے اپنی منزل مقصود یا انجام تک پہنچنے سے پہلے کتنے ہی اتار چڑھاؤ۔ ہیجان و اضطراب اس کے راستے میں آتے ہیں۔ ان سب مرحلوں میں گزرتے ہوئے کہانی کہنے والے کو حسب ضرورت پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب اور سیرت کشی کے مختلف تقاضوں کو پورا کرنے کے علاوہ واقعات کے بیان اور مناظر کی مصوری میں فضا بنانے اور اسے قائم رکھنے کی طرف بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے اور جب کہیں جا کر کہانی موثر اور دلنشیں وحدت بنتی ہے۔ غرض تمہید سے خاتمے تک کہانی کہنے والے کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کہانی سننے یا پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ رکھے اور اس کا دھیان کسی اور طرف نہ جائے۔ اس مقصد کے حصول کا سب سے موثر بلکہ واحد ذریعہ حسن بیان ہے۔ کہانی کہنے والا اسی بیان کے حسن سے کہانی کے شروع میں ایک ایسی فضا باندھتا ہے کہ دیکھنے اور سننے والے اس طرف توجہ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ پھر جب وہ اس طرف متوجہ ہو جائیں تو اس کی تمام تر کوشش اس بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ حاصل کی ہوئی توجہ قائم رہے۔ اس کوشش میں کامیابی کا انحصار بھی اس بات پر ہے کہ تمہید کے بعد کے مختلف مرحلوں پر حسن بیان کے مطالبات کو کس حد تک پورا کیا گیا ہے۔

ہم اپنے افسانے کی تاریخ پر نظر رکھیں اور اس تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیں کہ جن افسانہ نگاروں نے اس صنف میں اپنے لئے کوئی مقام بنایا ہے۔ ان کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی نظر آئے گا کہ کامیاب ہونے والوں کی کامیابی میں سب سے بڑا حصہ بیان کے حسن نے لیا ہے۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری۔ علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منٹو، کرشن چندر، اور احمد ندیم قاسمی۔ ہمارے قریب کے زمانے میں انتظار حسین، اشفاق احمد۔ جیلانی بانو، صادق حسین اور نوید انجم نے دوسروں کے مقابلے میں حسن بیان کی اہمیت کو زیادہ

محسوس کیا ہے اس لئے دلوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے یا اس کے قرینے پیدا کئے ہیں۔

"اس قدر چونکا دینے والا زرد رنگ میں نے پہلے کہیں نہیں دیکھا تھا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے اس کے گالوں پر ہاتھ پھیرا جائے تو تتلیوں کے پروں کی طرح سونے کے ذرے چھٹ کر انگلیوں میں چلے آئیں گے۔"

"وہ آج بھی چلتے چلاتے ریوڑیاں خرید لایا تھا۔ کتے کی دم اور انسان کی عادت، یہ دو چیزیں تو ایسی ہیں جیسی ہوگئیں ہوگئیں۔ بدلتی بدلاتی نہیں۔ دودھ کا جلا چھاچھ پھونک پھونک کر پیتا ہے، لیکن اسے تو اتنے پیسے پھونکنے کے بعد بھی عقل نہ آئی تھی۔ کسی خوانچہ والے کے پاس اجلی ریوڑیاں نظر آئیں اور وہ پھسلا۔"

ان میں سے پہلا ٹکڑا احمد ندیم قاسمی کے افسانے "آتش گل" کا اور دوسرا انتظار حسین کی کہانی "اجودھیا" کی تمہید ہے ان تمہیدوں میں دو کرداروں کا تعارف جس انداز سے کیا گیا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان میں بات اسی اسلوب کی وجہ سے دلچسپ اور جاذب توجہ بنی ہے جس میں وہ کہی گئی ہے۔

ر

"نیا قانون" منٹو کا مشہور اور فنی اعتبار سے بڑا مکمل افسانہ ہے۔ اس افسانے کا ہیرو جس "نئے قانون" کی آرزو میں جی رہا تھا، وہ ایک خاص دن نافذ ہوگیا اور اس نے یہ سمجھ کر کہ آج وہ آزاد ہے اس گورے کی خوب مرمت کی جس نے اسے ایک مرتبہ بہت ذلیل کیا تھا۔ وہ اس گورے کو پیٹ رہا تھا اور مجمع کی طرف دیکھ کر کہہ رہا تھا:۔

"وہ دن گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے۔ اب نیا قانون ہے میاں ـــــ نیا قانون!"

بے چارہ گورہ اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ بیوقوفوں کی مانند کبھی استاد منگو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی ہجوم کی طرف۔

استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے کمرے میں وہ "نیا قانون، نیا قانون" چلاتا رہا۔ مگر کسی نے ایک نہ سُنی۔

"نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو ـــــ قانون وہی ہے!" ـــــ اور اس کو حوالات میں بند کردیا گیا۔"

منٹو کا افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے اور قاری کے دل پر اثر کا ایک نقش اس لئے چھوڑ جاتا ہے کہ بات بالکل سیدھے سادے اور بے تکلف انداز میں کہی گئی ہے کہ یہ بھی حسن بیان کی ایک صورت ہے۔

صادق حسین کا افسانہ "سورج مکھی" یوں ختم ہوتا ہے:۔

"سُرخ ریشمی تکیہ اور سبز ساٹن کی رضائی سانس لینے لگی۔ کھلے کھلے دروازے میں پڑا میلا پردہ لرزنے لگا۔ سورج مکھی نے کوئی چیخ نہ سن کر اپنے چہرے پر سے دونوں ہاتھ ہٹائے لہو کا ایک قطرہ بھی نہ نکلا تھا۔ سہم کر اس نے دروازے کی طرف دیکھا اور پھر کانپتے ہوئے ہاتھ سے آبدار پھل برف ایسے گوشت سے نکال کر زرد ٹائیلوں کے فرش پر پھینک دیا۔ اس نے جھک کر دیکھا پلکوں نے جامد پتلیوں پر سائے کر رکھے تھے۔ آج آفتاب کے ماتھے پر پسینہ کی ایک بوند بھی نہ تھی۔ اس کے بے حس ہاتھ پلنگ کی پٹی سے نیچے لٹک

رہے تھے۔"

لمحات کا قافلہ پلٹ کر پیچھے کی طرف چلنے لگا ۔ ایک اچھے افسانے کے خاتمے میں مشاہدے اور تخیل کی مدد سے افسانہ نگار نے جو تصویر بنائی ہے ۔ اس کے نقش کو اُجاگر کرنے کا سہرا حسن بیان کے ہاتھ ہے کہ اگر افسانہ نگار بات بچے تلے اور سوچے سمجھے انداز میں، لفظوں کی صحیح قدر و قیمت محسوس کر کے نہ کہتا تو تصویر کا نقش اتنا نمایاں اور واضح نہ ہوتا جتنا کہ اب ہے ۔

کہانی کی تمہید اور خاتمے کے علاوہ اس کی فضا بندی میں جس سے افسانہ نگار کو کہانی کے ہر حصے میں کام لینا پڑتا ہے اسے اسی حسن بیان سے سہارا ملتا ہے ۔

"رات بھیگ چکی تھی ۔ چاند جوبن پر تھا ۔ گاؤں پر ایک پراسرار خاموشی طاری تھی ۔ کبھی کبھی کتوں کے بھونکنے کی آواز آجاتی یا اس وقت رہٹ کی چرخی کے اُحس پاس کوئی جنگلی بلا بیٹھا دم ہلا رہا تھا اور نہایت انہماک کے ساتھ میاؤں میاؤں کر رہا تھا ۔"

یہ ہے بلونت سنگھ کے افسانہ "جگا" کا ایک چھوٹا سا منظر اور:

"زبان اور محاورے ایک ہی تھے ۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لئے منہ نیلا پیلا کئے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور چلاتے ——— برسو رام دھڑاکے سے بڑھیا مر گئی فاقے سے ——— گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا ——— پالتی گھوڑا پالکی ، جے کنہیا لال کی ۔ ذہنی اور نفسیاتی پس منظر چونکہ یکساں تھا ۔ لہٰذا غیر شعوری طور پر APPROACH بھی ایک ہی تھی "

یہ قرۃ العین حیدر کے افسانے "جلاوطن" کا ایک ٹکڑا ہے ۔ جس میں بیان کی قدرت نے ایک اہم مشاہدے کو لکھنے والے کے علاوہ پڑھنے والے کا تجزیہ بھی بنا دیا ہے ۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے "گنڈاسا" کا ہیرو کشتی لڑتے ہوئے جب یہ خبر سنتا ہے کہ اس کا باپ قتل ہو گیا تو اکھاڑے سے نکل کر اپنے گھر کی طرف بھاگنا شروع کرتا ہے اور افسانہ نگار کہتا ہے کہ ؛

"مولا کے جسم کا تانبا گاؤں کی گلیوں میں کوندے بکھیرتا اڑا جا رہا ہے ۔"

اور پھر صادق حسین کے افسانے "خون کی پگڈنڈی" میں سجاول انتقام کی اسی آگ میں جلتا ہوا آگے بڑھا تو :

"آک کے پودے کی شاخیں اس کے کھردرے پاؤں کے نیچے دب کر سفید سفید لعاب ٹپکانے لگیں ۔ مٹی کے ڈھیلے اس کی ایڑیوں کے نیچے آکر چور چور ہو گئے ...... سڑک کے دونوں طرف شیشم کے بلند و بالا درختوں کی قطاریں کھڑی تھیں جن کی پرچھائیاں آپس میں گڈمڈ ہو کر ایک طویل سائے کی صورت میں یہاں سے وہاں تک پھیلی ہوئی تھیں ۔"

یہ بھی حسن بیان ہے ۔ لیکن حسن بیان خواہ سادگی کی صورت اختیار کرے خواہ رنگینی کی ۔ خواہ اس پر استعارے کا پردہ پڑا ہوا ہو خواہ کنائے کا، اس کا ظہور اسی وقت ہوتا ہے جب لکھنے والا کہی جانے والی بات اور بات کہنے کے اسلوب میں صحیح رشتہ قائم کرے اور یہ بات محض خدا داد نہیں ہوتی ، اس کی پرورش خون جگر سے ہوتی ہے ۔

اُردو افسانہ ——— ایک گفتگو

پروفیسر سید احتشام حسین

آپ مجھے معاف کریں گے۔ میں بالکل گفتگو کی ابتدا ہی میں یہ بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ کو نقادوں میں بھی اور عام پڑھنے والوں میں بھی دو قسم کے لوگ ملیں گے اور ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان سے باہر زیادہ ملیں گے جن کے لئے ادبی معیار کا سوال دو صورتوں سے حل ہوتا ہے۔ کیا جو کتابیں (BEST SELLERS) کہلاتی ہیں۔ جو زیادہ چھپتی ہیں، زیادہ بکتی ہیں۔ وہ اعلیٰ ترین کتابیں ہیں یا ان کے علاوہ وہ کتابیں بھی، جن کو چند نقاد یا چند پڑھے لکھے لوگ پسند کرتے ہیں؟ یہ سوال ایسا پیچیدہ سوال ہے جس کا جواب میرے خیال میں کسی حالت میں بھی تشفی بخش شکل میں ابھی تک نہیں دیا جا سکا۔ اس سلسلے میں میں نے کہیں پر ایک دلچسپ واقعہ کا حوالہ دیا ہے اس وقت بھی اُس کا ذکر کرنا چاہتا ہوں کہ فرانس میں مولیئر اور راسین جیسے عظیم الشان ڈرامہ نگاروں کے کچھ ہی دنوں کے بعد ایک موسیو اسکرائب نے نئے ڈرامے لکھنے شروع کئے اور بہت سے ڈرامے لکھے۔ ان کی ہردلعزیزی کا یہ عالم تھا کہ جب ان کے ڈرامے کھیلے جاتے تھے تو تل رکھنے کی جگہ نہیں رہتی تھی اور ایسا ہجوم ہوتا تھا کہ لوگوں کو تھیٹر کے اندر داخل ہونا ایک مشکل کام بن جاتا تھا۔ لیکن اس وقت کے سب سے بڑے نقاد گاشیے نے جب اس کے ڈرامے پڑھے اور ان ڈراموں کو تھیٹر میں جا کے دیکھا تو اُس کو سخت دھکا لگا۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اسکرائب کی حالت وہ ہے جو عطائیوں کی ہوتی ہے جو محض اپنی لفاظی اور وقتی باتوں سے محفل کو گرویدہ کر لیتے ہیں ورنہ حقیقتہً اس کے ڈراموں میں نہ کوئی طاقت ہے اور نہ جان ہی اور نہ وہ ایسے ہیں جو اعلیٰ ادب میں شمار کئے جائیں۔ گاشیے کو خیال ہوا کہ اس کا پول کھولنا چاہیئے چنانچہ اس نے اپنے اس خیال کو عملی جامہ پہنانے کے لئے پانچ سال تک مسلسل موسیو اسکرائب کے خلاف مضامین لکھے۔ اس کے ڈراموں کے عیوب بیان کئے۔ ان کی خامیاں لوگوں پر روشن کیں۔ ان کو بتایا کہ اس کا نام مولیئر اور راسین کے ساتھ لینا ایک ادبی جرم ہے۔ لیکن پانچ سال کی کوشش میں اس کو اتنی بھی کامیابی نہیں ہوئی کہ تھوڑے سے لوگوں کو بھی اس سلسلے میں اپنا ہم خیال بنا سکتا۔ سوا اس کے کہ جو چند نقاد اُس کے دوست تھے اور اس کی طرح کے سوچنے والے تھے۔ اُن کو تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ حقیقتہً یہ ایک صحیح بات کہہ رہا ہے لیکن عام طور پر لوگوں کو یہ محسوس ہوتا تھا کہ بھئی ہم دیکھنے جاتے ہیں اور ہمیں ڈرامے اچھے معلوم ہوتے ہیں — لطف آتا ہے، اب اس کے سوا اور کیا چاہیئے؟

تھک کر گاشیے نے خود لکھا کہ میں تھک گیا اور میں نے اسکرائب کی مخالفت کا ارادہ ترک کر دیا اور یہ محسوس کیا کہ غالباً میں جو چیزیں ڈراموں میں ڈھونڈ رہا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں ڈھونڈتے۔ جو چیزیں میں دیکھنا چاہتا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں چاہتے یہ نقطۂ نظر کا وہ فرق ہے جو ہر حال میں باقی رہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج فرانس کے ادب کی تاریخ میں موسیو اسکرائب کا نام کہیں بہت باریک سا لکھا ہوا ملے گا اور مولیئر اور راسین کے نام بہت ہی اعلیٰ پائے کے ادیبوں میں اور اعلیٰ پائے کے ڈرامہ نگاروں میں نہ صرف فرانس بلکہ دنیا کی ادبی تاریخ میں بہت روشن حرفوں میں دکھائی دیں گے۔ لیکن اُس وقت حالات بدلے ہوئے تھے۔ اُس وقت گاشیے کا جو تصور تھا وہ اس

لحاظ سے تھا کہ وہ ادب کی جن اعلیٰ قدروں کو پیش نظر رکھنا چاہتا تھا۔ اُن پر موسیو اسکرائب کا فن پورا نہیں اترتا تھا۔ نہ اُس کے اُصول اِبسن ڈراموں پر منطبق ہوتے تھے۔ لیکن اُس وقت جو مانگ تھی۔ اُس وقت کا جو مطالبہ تھا۔ اُس وقت کی جو فضا تھی اس میں موسیو اسکرائب کو اعلیٰ پائے کی جگہ حاصل ہو گئی۔

تو میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ ہم بھی جب افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو اس میں لامحالہ اس بات کو پیش نظر رکھنا ہوگا کہ کیا محض کسی افسانہ نگار کی ہردلعزیزی، اُس کا زیادہ پڑھا جانا، اُس کی کتابوں کا زیادہ شائع ہونا، بازار میں اُس کی مانگ کا ہونا اُس کے اعلیٰ افسانہ نگار ہونے کا معیار CRITERIA ہوگا یا افسانے کی کچھ اندرونی خصوصیات ہوں گی۔ کچھ اس کے فنی لوازم ہوں گے یا اس کا کوئی معیاری پیمانہ ہوگا جس کی مدد سے اس کو جانچنے کی کوشش کریں گے۔ یہ سوال ہمارے سامنے رہے گا حالانکہ اس کا جواب بھی اس اضافی عنصر کا تابع ہے گا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔

جو شخص افسانے کے فنی مدارج کا پوری طرح تصور نہیں رکھتا۔ جو شخص افسانے میں اُن خصوصیات کو اور اُن معیاروں کو پیش نظر نہیں رکھتا جو عالمی ادب پر تسلیم کئے گئے ہیں اس کے لئے ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں جو چیز مابہ الامتیاز ہوگی، جو چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی، وہ صرف اُس لمحے کی لذت ہوگی جس لمحے میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے۔ اس کے پڑھنے سے اُس کے جسم میں جو جھرجھری پیدا ہوئی۔ جو لطف پیدا ہوا۔ جو تفریح کا عنصر حاصل ہوا۔ اور تھوڑی دیر کے لئے اس نے اُس میں وہ خوبیاں محسوس کیں جو ایک اچھے افسانے میں ہونی چاہئیں ان کی بنا پر اس کا جو میلان اد ہر ہوگا یا اس کی پسندیدگی جو اس افسانے کے لئے ہوگی وہ ان تمام اعلیٰ افسانوں کو ماند کردے گی جن کے لئے ہم یا آپ یا کوئی نقاد بحث کر کے یہ نتیجہ نکالے گا کہ یہ اس کے پسندیدہ افسانے سے بہتر افسانے ہیں۔ اس کی ابتدائی پسند، اس کا پہلا تاثر، وہ جس شکل میں اس افسانے کو پڑھ کر اُس سے لطف حاصل کر رہا ہے، وہی اُس کا معیار بن جاتا ہے اس وجہ سے جب ہم اُردو افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو لامحالہ ہمارے سامنے یہ مسئلہ آئے گا کہ ہماری پسندیدگیاں۔ افسانوں کو جانچنے اور تولنے کے طریقے بہت کچھ اس بات پر مبنی ہوں گے کہ ہم افسانے کو کس نقطۂ نظر اور کس معیار سے پڑھ رہے ہیں۔ میں ان اُصولی بحثوں کا تذکرہ یہاں محض ضمناً کرنا چاہتا ہوں جن کا ذکر بار بار ہمارے سامنے آ رہا ہے مثلاً یہ کہ افسانے کا حقیقتہً مقصد کیا ہے یا سارے ادب کا مقصد کیا ہے، مختصر افسانے کا مقصد کیا یہ ہے کہ ہم افسانے کے ذریعے سے کسی مخصوص خیال کو دوسروں تک پہونچائیں۔ یا یہ ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لئے اُس سے تفریح حاصل کریں۔ افسانے کا مقصد کیا یہ ہے کہ ہم اس کے ذریعے سے انسانی زندگی کی تصویر دیکھ لیں یا کسی فلسفۂ حیات سے رُوشناس ہوں۔

اس طرح کے اور بہت سے سوالات پیش ہو سکتے ہیں اور اسی چیز پر ایسے اختلاف ہوں گے کہ میں اور آپ اور ہم میں سے جتنے لوگ یہاں پر موجود ہیں سب کسی ایک افسانے کے متعلق یا فنِ افسانہ نگاری کے متعلق اپنی اپنی رائیں الگ پیش کرنے پر مجبور ہوں گے اور معیار کے متعلق اتحاد مشکل ہی سے ہو سکے گا۔ مقصد کے سوال پر مجھے ایک کتاب یاد آئی۔ کیونکہ ادبی اظہار کے سلسلے میں یہ بحث بے حد اہم ہے ایک مختصر سی کتاب ہے جو آپ میں سے بعض لوگوں نے شاید دیکھی ہو۔ نام ہے WHY DO I WRITE اس میں تین انگریز ادیبوں کے خطوط ہیں۔ جو ایک دوسرے کو انھوں نے اسی مسئلے پر لکھے ہیں کہ لکھنے کا اصل مقصد کیا ہوتا ہے۔ یہ تینوں ادیب ناول نگار اور افسانہ نویس ہیں جن کے نام ہیں گراہم گرین۔ الزابیتھ باون اور پریچٹ۔ ان لوگوں نے اپنے خطوط میں اس بات پر بحث کی ہے کہ ہم جو لکھتے ہیں کیا اس کا کوئی مقصد ہو سکتا ہے؟ یا ہونا چاہئے؟ بہت تھوڑے سے فرق کے ساتھ تینوں نے تقریباً ایک سی باتیں کہیں ہیں اور پریچٹ نے بہت واضح لفظوں میں یہ کہا ہے کہ میں جب کوئی افسانہ لکھتا ہوں تو میرے پیش نظر یہ ہرگز نہیں ہوتا کہ اس افسانے

کے ذریعے سے کسی خاص قسم کا نقطۂ نظر یا کسی خاص قسم کا خیال لوگوں کے دلوں میں پیدا ہوگا۔ کسی کے دل میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے تو ہوا کرے چنانچہ اس نے خود مثال دی ہے کہ میں نے ایک افسانے میں اسپتال کی خرابیوں کا ذکر کیا اور جب وہ افسانہ چھپا تو میرے پاس متعدد خطوط آئے کہ آپ نے بڑی خوبی کے ساتھ اسپتالوں کے اندر کی خامیوں اور مریضوں کو جو پریشانیاں لاحق ہوتی ہیں، اُن کی طرف توجہ دلائی ہے۔ میں نے اس کے جواب میں بہت سخت خط لکھا کہ میرا ہرگز یہ منشا نہیں تھا کہ میں اسپتالوں کی اُن خامیوں کا تذکرہ کردوں کہ اس سے کوئی شخص یہ سمجھے کہ میں نے اسپتال کی بُرائیوں اور خرابیوں کی طرف اس افسانے کے ذریعے سے توجہ دلانے کی کوشش کی ہے۔ میں نے تو صرف ایک کہانی لکھی ہے۔ یہ گویا ایک انتہاپسندانہ نقطۂ نظر ہوا۔ یہ صحیح ہوسکتا ہے کہ افسانہ نگار نے جس وقت اس افسانے کو لکھا۔ اس کا یہ مقصود نہیں تھا کہ وہ مصلحِ قوم۔ رہبر یا لیڈر بن کر کوئی بات کہے۔ یا کسی سماجی مسئلے کی حیثیت سے وہ کسی ایک نظام کو بدل کر کسی دوسرے نظام کو لانے کی کوشش کرے۔

لیکن افسانے کا چونکہ بنیادی عنصر زندگی ہے اس وجہ سے لامحالہ وہ جس چیز کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ تصویر اتنی زیادہ کسی خاص اسپتال کی حالت پر منطبق ہوئی کہ وہ لوگ جو اس کے تجربے میں شریک تھے ان سب کے لئے اس افسانے میں وہ صداقتیں دکھائی دے گئیں جو پریمچند نے دیکھی تھیں۔ اس سے بحث نہیں کہ وہ کسی کو انھیں دکھانا یا ان کی طرف متوجہ کرنا چاہتا تھا یا نہیں۔ اس لئے جو دنیا کے عظیم ترین افسانہ نگار موپاساں اور چیخوف ہیں ان کے متعلق بار بار یہ بات کہی گئی ہے کہ موپاساں نے زندگی کو تراش کے اس طرح سے ہمارے سامنے پیش کیا ہے کہ ہم اس کی تصویر ہوبہو اس طرح دیکھ لیتے ہیں جیسی کہ وہ ہے اور چیخوف کے یہاں بھی زندگی ہی زندگی ہے۔ بلکہ اکثر تو وہ خود زندگی سے بھی بڑا ثابت ہوتا ہے۔ جنھوں نے یہ لفظ استعمال کئے ہیں۔ معلوم نہیں اُن کے دل میں کیا ہوگا لیکن میں اس سے بعض وقت یہ سمجھتا ہوں کہ کبھی کبھی چیخوف کے یہاں زندگی کے ان مسائل کی طرف اس طرح اشارہ ہوجاتا ہے جو زندگی کی اصلاح سے متعلق ہے یا وہ زندگی کی ایسی تصویر دکھا دینا چاہتا ہے جیسی کہ اس کو ہونا چاہیئے۔

موپاساں کے یہاں یہ صورت عام طور پر نہیں پائی جاتی، بلکہ موپاساں زندگی جیسی ہے ویسی ہی پیش کردیتا ہے۔

تو ان دو عظیم ترین افسانہ نگاروں کے یہاں جو اس وقت تک دنیا کے لئے ماڈل تسلیم کئے جاتے ہیں، افسانہ نگاری زندگی کی عکاسی۔ تشریح اور تعبیر ہے۔ ان دونوں کے لئے بھی جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس کے سوا ہمارے سامنے کوئی پہلو نہیں آتا کہ زندگی کی ترجمانی یا زندگی کے منقوش یا زندگی کی تصویر پیش کرنے میں کون کس پر سبقت لے گیا ہے اور کس نے اس کو بہتر شکل میں پیش کیا ہے اگر ہم اس بات کو تسلیم کرلیں تو بڑی آسانی کے ساتھ اردو افسانے کی مختصر تاریخ کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ یہ میں کوئی بڑی تحقیقی یا علمی باتیں پیش نہیں کررہا ہوں۔ انھیں آپ بھی جانتے ہیں۔ آپ کو صرف یہ یاد دلانا ہے کہ افسانہ زندگی کا ادبی نقش ہے۔

آپ کو معلوم ہوگا کہ چاہے دنیا میں مختصر افسانے کی عمر بڑی ہو حالانکہ وہ بھی بہت بڑی نہیں ہے، لیکن جہاں تک اُردو کا تعلق ہے اُردو میں اس کی عمر ساٹھ سال سے زیادہ نہیں۔

میں جب مختصر افسانے کا ذکر کرتا ہوں تو میرے پیشِ نظر وہی مختصر افسانے ہیں جو مغربی ادب سے متاثر ہوکر لکھے گئے ہیں۔ ان کہانیوں حکایتوں یا چھوٹے چھوٹے ایسے قصّوں کا ذکر نہیں جو پنچ تنتر یا قصہ چہار درویش میں پائے جاتے ہیں۔ اگر ہم قصہ چہار درویش میں سے چار پانچ حصے الگ کرلیں اور ان کو افسانے کی شکل دے لیں۔ یا فسانۂ آزاد میں سے کوئی ٹکڑا نکال لیں اور اس کو افسانے کی شکل میں پیش کریں جیسے کہ رنگے سیار وغیرہ کو اکثر پیش کیا گیا ہے تو کہانی کے بنیادی عنصر کی وجہ سے انھیں قصہ کہا جاسکتا ہے لیکن وہ مختصر افسانے نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کسی ناول یا کسی کہانی یا داستان کا کوئی ٹکڑا ہمارے سامنے مختصر افسانے کی شکل میں آجائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ کسی حد تک اس کے لکھنے کا جو ڈھنگ ہے وہ بھی اس جگہ پہونچ جائے جہاں ایک مختصر افسانہ نویس اُسے فن کے نقطۂ نظر سے لے جانا چاہتا ہے۔

لیکن حقیقتہً وہ غیر شعوری طور پر ایسے حصّے بن گئے جن کو آج ہم مختصر افسانے کے نقطۂ نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ لکھنے والوں کے سامنے نہ تو مختصر افسانہ نویسی کا کوئی فن تھا اور نہ کوئی شعور۔ انھیں یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ ایک نئی ادبی صنف میں لکھ رہے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب اس نئی صنف میں لکھنے کا ہمارے یہاں شعور پیدا ہوتا ہے وہ سنہ ۱۹۱۰ء کے بعد کا زمانہ ہے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی پرچوں میں ان کے نمونے ملتے ہیں۔ میں یہاں پھر کوئی تحقیق نہیں پیش کرنا چاہتا ہوں کہ پہلا افسانہ کون سا لکھا گیا ہے یا کس نے لکھا ہے۔ یہ بتانا تو بہت مشکل ہے، لیکن ابتدائی بیسویں صدی کے بعض رسائل میں بعض ترجمے ترکی، فرانسیسی اور مغرب کی دوسری زبانوں کے ایسے شائع ہونے لگے تھے جنھیں افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ رسالہ مخزن وغیرہ میں ان کی اشاعت سے لوگوں کی توجہ اس طرف ہوئی کہ اس فن کو بھی ترقی دینا چاہیے۔ ہندوستان کی چند دوسری زبانوں میں جیسے بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور تامل ہیں۔ ان میں مختصر افسانے غالباً پہلے سے لکھے جا رہے تھے لیکن وہ مختصر افسانے بھی مغرب ہی سے متاثر ہو کر لکھے جا رہے تھے۔

جہاں تک اُردو میں مختصر افسانے کا تعلّق ہے۔ میں کسی حد تک یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ بیسویں صدی کی پیداوار ہے بیسویں صدی میں بھی ہم کو جو ابتدائی افسانہ نگار ملتے ہیں ان میں دو نام نمایاں طور پر نظر آتے ہیں ایک سجّاد حیدر یلدرم کا، دوسرا پریم چند کا۔ دونوں کی افسانہ نویسی کی ابتدا کم و بیش ایک ہی زمانے سے ہوتی ہے۔ پریم چند کا جو پہلا افسانہ ملا ہے وہ سنہ ۱۹۰۵ء کا لکھا ہوا ملا ہے بعنوان ہے "دنیا کا سب سے انمول رتن"۔ اور انہوں نے اس افسانے کو اپنی بعد کی تحریروں میں خود بھی اپنا پہلا افسانہ قرار دیا ہے۔ جو لوگ کہ افسانوں پر کام کر رہے ہیں ان کو بھی غالباً اس سے پہلے کا کوئی ایسا افسانہ نہیں ملا ہے جس کو باقاعدہ افسانہ کہہ سکیں اس طرح ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم سنہ ۱۹۰۰ء سے اس کی باقاعدہ تاریخ شروع کر سکتے ہیں۔ دوسرا شخص جس کا میں نے نام لیا سجّاد حیدر یلدرم ہیں۔ انھوں نے بھی مغربی ادب کے اثر سے اور ترکی کی افسانہ نویسی کا مطالعہ کرنے کی وجہ سے، کیونکہ ترکی پہلے ہی یورپ سے متاثر ہو چکا تھا۔ بعض ترجمے پیش کئے تھے۔ بعض افسانے لکھے تھے۔ انھیں سے ہم اُردو افسانے کی ابتداء کرتے ہیں۔

میں نے اپنے ایک مضمون میں حال ہی میں لکھا ہے کہ انگریزی کو جیسے (WASHINGTON IRVING) اور ایڈگر ایلن پو مل گئے تھے اور انھوں نے اس فن کو ہاتھ میں لیتے ہی بلندیوں پر پہونچا دیا، اسی طرح اُردو کی یہ خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فن کار اس کو ابتداء ہی میں مل گئے۔ پریم چند اور سجّاد حیدر یلدرم۔ اور دونوں نے اسے گھٹنوں چلنے سے بچا لیا اور اسے شروع ہی میں جوان بنا کر پیش کر دیا۔ یہ بات میں نے اس لئے کہی تھی کہ اس ابتدائی شکل میں بھی جو افسانے ہمیں ملتے ہیں وہ اسی بُنیادی حقیقت کی وجہ سے اہم ہیں کہ وہ ہندوستانی زندگی کی بعض ایسی سچی تصویریں پیش کرتے ہیں جو اُس زمانے کے لئے پسندیدہ تھیں۔ اُس زمانے کے لوگوں کو متوجہ کرتی تھیں، یا ذہنوں کے لئے ایک سامانِ فکر اکٹھا کرتی تھیں۔ جب ہم ان افسانوں کو دیکھتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانہ نویسوں نے کوشش اس بات کی کی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں بھی مغرب ہی کو پیش نظر رکھ کے افسانہ نویسی کریں۔ اس میں سجّاد حیدر یلدرم زیادہ آگے گئے تھے۔ اب ذرا ان دونوں کو زندگی کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔

پریم چند کے ابتدائی افسانوں کے متعلّق میں کوئی لمبی تقریر نہیں کروں گا۔ صرف اتنا ہی کہوں گا کہ پریم چند کے ابتدائی افسانے داستانی فضا رکھتے ہیں چنانچہ اگر آپ نے "شیخ مخمور" یا "دنیا کا سب سے انمول رتن" یا دوسرے ابتدائی افسانے پڑھے ہوں۔ یا سوزِ وطن کو دیکھا ہو جو چھپنے کے کچھ ہی دنوں بعد ضبط کر لی گئی اور جلا دی گئی، تو آپ کو اندازہ ہو گا کہ یہاں وہ زندگی پیش کی گئی ہے جو اس سے پہلے قصّے کہانیوں میں نہیں ملتی۔ جب وہ کتاب چھپی اور اس کے بعض افسانے "زمانہ" میں پہلے ہی چھپ چکے تھے تو ایسا محسوس ہوا کہ ہمارا کہانی کہنے کا شعور۔ ہماری افسانہ نویسی ایک ایسے راستے پر چل پڑی ہے جو اس سے پہلے موجود نہیں تھا،

یقیناً پریم چند کی اُس زمانے کی زبان بناوٹی ہے۔ سرشار کے اثر سے بوجھل ہے۔ اس میں ایک داستانی فضا ہے۔ سترّیت اور رنگینی ہے جن سب باتوں سے بعد میں انھوں نے چھٹکارا حاصل کر لیا۔ یہ ساری کی ساری چیزیں ان کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہیں۔ ان کے کہنے کا ڈھنگ بھی کم و بیش وہ ہے جو حاتم طائی کے قصّوں میں پایا جاتا ہے۔ یعنی قصّے کو دلچسپ بنانے کے لئے اس کے اندر ایک رمزیہ انداز۔ ایک طلسمی فضا دینا جو عام طور پر حقیقت کی حیثیت سے ہماری نگاہوں کے سامنے نہیں ہے۔ لیکن ان کا بنیادی تصوّر حبِ وطن اور ہندوستان کی تمدنی اور آزادی کی جدوجہد کی تصویر کشی ہے جو ابتدائی شکل میں تھی۔

یلدرم نے اس چیز کی طرف توجہ نہیں کی، بلکہ انھوں نے ایک دوسرے مسئلے کو اپنے فن کا مرکز بنایا۔ وہ یہ دیکھتے تھے کہ سماج میں عورت کا مقام کیا ہے، عورت اور مرد کی محبت سے زندگی کس طرح خوب صورت بن سکتی ہے۔ اس لئے انھوں نے اپنے افسانوں کی بنیاد محبت پر رکھی۔ ان کے یہاں محبت کا وہ بڑا تصوّر نہیں تھا جو پریم چند کا تھا۔ بلکہ وہ محدود تصوّر تھا جو گھریلو زندگی اور خاص طور پر محبت کی زندگی کا ہوتا ہے۔ اسی کو انھوں نے افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کے خیالستان اور حکایات و احساسات میں جتنے بھی افسانے ہیں ان کا مرکزی تصوّر یا تو عورت ہے یا محبت۔ وہ دونوں میں توازن کی تلاش میں ہیں جس سے محبت کی زندگی خوش گوار ہو سکے کیونکہ ہندوستانی سماج میں قدامت پرستی اور پست حالی کی وجہ سے عورت اور مرد کے درمیان بڑی خلیج حائل تھی۔ اور محبت ایک طرح سے گویا شجرِ ممنوعہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس وجہ سے ان کا اس وقت قلم اٹھانا اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ترکی کا انقلاب دیکھ چکے تھے اور باہر کی عورتوں کی تحریکات سے واقف تھے اور خاندانی زندگی کے انتشار سے متاثر تھے اس لئے جب انھوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا تو ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے بھی ہندوستان کی ایک دُکھتی رگ پکڑ لی ہے۔ پریم چند کی طرح وہ بھی ہندوستانی سماج کے ایک مخصوص پہلو کو گرفت میں لانے کی کوشش کر رہے تھے لیکن چونکہ دونوں کا نقطۂ نظر الگ الگ تھا اس لئے میں نے بارہا اس خیال کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اردو افسانے میں اُس وقت سے ہم کو تقریباً دو متوازی لہریں چلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں ایک کی رہبری پریم چند کر رہے ہیں اور دوسرے کی سجاد حیدر یلدرم۔

میں اُس وقت کے بہت سے افسانہ نگاروں کے نام نہیں لوں گا۔ صرف مجھے یہ کہنا ہے کہ پریم چند نے جس دنیا کو دیکھا تھا اُس کو یلدرم اور ان کے ساتھیوں نے نہیں دیکھا۔ ہندوستان کی وہ زندگی جو دیہات میں تھی۔ جو عوام میں تھی۔ اَن پڑھ لوگوں میں تھی۔ اس زندگی کو ان لوگوں نے نہیں دیکھا۔ ان کا تصوّر محض متوسط طبقے یا اعلیٰ طبقے کے ان لوگوں تک محدود رہا کہ جو پڑھے لکھے تھے اور محبت کی تلاش میں تھے۔ رومانی زندگی بسر کرنے کی وہ ویسی ہی آزادی چاہتے تھے جو مغربی ممالک میں پائی جاتی تھی اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان دونوں کے نظریۂ حیات مختلف ہیں ایک حیثیت سے دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی پریم چند نے زندگی کی جو تصویریں پیش کیں اُن میں انھوں نے ایک مخصوص طبقے اور اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کی اُن عاشقانہ اور جنسی بے چینیوں اور ہنگامہ آرائیوں کو، جو ان کے دنوں میں پیدا ہو رہی تھیں نظر انداز کر دیا۔ یلدرم نے جس دنیا کو پیش کیا وہ عام لوگوں کو نظر انداز کرتی تھی۔ عام لوگوں سے یہاں پر کسان مزدور اور ایسے ہی لوگ مراد ہیں جو اس سے پہلے افسانے کا موضوع نہیں بن سکے تھے یہ دونوں شاخیں ہماری افسانہ نویسی میں ایک ہی وقت میں اور قریب قریب پھوٹیں۔ وہ کسی کسی جگہ پر ایک دوسرے سے مل بھی گئیں اور کبھی ایک دوسرے سے اتنی دُور چلی گئیں کہ ہم نے یہ محسوس کیا کہ جو یلدرم کے رنگ میں لکھنے والا ہے رومانی افسانہ نگار ہے اور جو پریم چند کے رنگ میں لکھنے والا ہے وہ حقیقت پسند۔ ہم نے موٹے طور پر یہ تقسیم آسانی کے لئے کر لی۔ حالانکہ یہ تقسیم بہت زیادہ سائنٹی فک نہیں کیونکہ پریم چند بھی اپنی ابتدائی دَور میں رومانی نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ جذبات کے راستے سے مسائل کی حد تک پہونچنا چاہتے تھے۔ زندگی کو ایک خاص طرح سے

رومانوی عینک سے، تخیّلی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ غالباً اس کا سبب یہ ہوگا کہ زندگی پر اُس وقت اُن کی گرفت اتنی مضبوط نہ تھی جیسی بعد میں ہوئی۔ یلدرم میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا اور وہ اس طرح رونما ہوتا تھا کہ وہ متوسط طبقے کے اندر، خاص طور پر مسلمانوں کے متوسط طبقے کے اندر جو مسائل شادی بیاہ کے سلسلے میں اور محبت کی آزادی کے سلسلے میں پیش آتے تھے یا گھریلو زندگی میں جو ایک دوسرے سے محبت کی جاتی تھی اور اس میں جو رکاوٹیں پڑتی تھیں ان کی طرف توجہ دلاتے۔ یہ حقیقت پسندی کا عنصر تھا لیکن اُن کا مرکز اور محور خالص وہ رومانی محبت بن گئی تھی جو عورت اور مرد میں پیدا ہوتی ہے اور کبھی شادی کی شکل میں اور کبھی ناکامی کی شکل میں افسانہ بنتی ہے اس وجہ سے یہ کہنا کہ ایک خالص ترقی پسند اور حقیقت پسند تھا اور دُوسرا خالص رومانی، بہت صحیح نہیں۔ دونوں کے یہاں یہ دونوں عناصر کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں لیکن جس چیز کی افراط اور بہتات ہے اس کی بنیاد پر ہم فیصلہ کرتے ہیں کہ پریم چند کا قلم حقیقت پسندی کی طرف جا رہا تھا اور یلدرم اور ان کے ملنے والے رومانیت کی طرف جا رہے تھے چنانچہ اس کے بعد جو منزلیں آتی ہیں اُن میں یہ چیز اور واضح ہوتی ہے مثلاً نیاز فتحپوری صاحب نے خود مجھ سے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ افسانہ نگاری کی طرف ان کی توجہ یلدرم کی وجہ سے ہوئی۔ یلدرم سے ان کی ملاقات ہوئی۔ گفتگو ہوئی انھوں نے ان کو بے حد متاثر کیا۔ اور انھوں نے بھی افسانہ نگاری شروع کر دی۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو افسانہ نگاری میں تقریباً اُن کا ایک شاگرد سا تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن فرق یہ ہوگیا کہ نیاز فتحپوری کے یہاں زبان اور بیان کی لذت کی طرف توجہ بڑھتی چلی گئی اور ان کی افتادِ مزاج کے ساتھ دوسرے اثرات مثلاً ٹیگور کے ادبِ لطیف اور ابو الکلام کی خطابت کے اثرات اور کئی دوسری چیزوں نے مل کر اُن کو یلدرم سے بھی دور کر دیا یعنی انھیں ایک ایسی رومانی فضا میں پہونچا دیا جہاں حقیقتیں محض خیال کے رُوپ میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ کبھی کبھی اُن کے افسانوں میں کچھ حقیقتیں بھی مِل جاتی ہیں۔ جیسے اُن کا ایک مختصر مجموعہ ہے "نقاب اٹھ جانے کے بعد" اس میں جتنے بھی افسانے ہیں وہ سماجی حقیقتوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگرچہ اُن کے یہاں سوچنے کا ایک خاص طریقہ ہے جسے رومانوی انتہا پسندی کہہ سکتے ہیں۔ اس کو بنیاد بنا کر انھوں نے اپنے افسانوں کی تخلیق کی ہے لیکن حقیقت پسندی کا کوئی نہ کوئی پہلو ان افسانوں میں ضرور پایا جاتا ہے اب اگر میں —— کسی قدر تفصیلات میں جاؤں تو یہ عرض کروں گا کہ اُس عہد میں آزادی کی جدوجہد کے سلسلے میں ایک رُخ ہماری زندگی میں یہ بھی پیدا ہو گیا تھا کہ جہاں ہم سیاسی آزادی اور سماجی آزادی کا مطالبہ کر رہے ہیں وہیں ہم کو ان مذہب پرستوں سے بھی آزاد ہونا ہے جو مذہب کے ٹھیکہ دار بنے بیٹھے ہیں اور جو ہمیں ایک قدم بھی آگے بڑھنے نہیں دیتے ہیں۔ اس طرح جس کو زندگی کے بڑے بھاری خاکے میں سے جو پہلو ہاتھ لگا اور جس کو وہ پہچان سکا۔ جس کے متعلق اس کے تجربے نے اس کی رہنمائی کی اسی کو اس نے اپنا بنیادی تصور بنا لیا۔ مجنوں گورکھپوری کو لے لیجئے جنھوں نے مخصوص رومانی اور تخیلی افسانے لکھے ہیں۔ اسی کو انھوں نے اپنا بنیادی تصوّر بنا لیا۔ وہ نیاز سے اچھے خاصے قریب ہیں لیکن اگر آپ ان کا مطالعہ کیجئے گا تو یہ معلوم ہوگا کہ وہ صرف محبت کو مرکزی موضوع قرار دیتے ہیں۔ محبت میں جو غم اور تلخی ہے، گھٹن اور ناکامی ہے، وہ اُن کا بنیادی موضوع ہے ان کے افسانے کسی طرح بھی آج کی فضا میں عام مسائل سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتے۔ لیکن اُس وقت کسی نہ کسی حد تک یہ صورت ضرور تھی کہ گھروں کے اندر لڑکے اور لڑکیاں ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے۔ خون تھوکتے تھے اور دِق کا شکار ہوتے تھے اور اُن کو سوائے اس کے اور کوئی راستہ دکھائی نہیں دیتا تھا۔ کہ وہ اپنے غم کو چھپائے ہوئے اس دنیا سے گذر جائیں۔

اس طرح تجربہ اور تخیّل نے مختلف راہیں دکھائیں۔

میرا خیال یہ ہے کہ ہر افسانہ نویس، ہر افسانہ نویس کا لفظ تو شاید صحیح نہیں ہے۔ ہر اچھا افسانہ نویس زندگی کے جن پہلوؤں کو سمجھ سکتا ہے، جن پہلوؤں کا اسے تجربہ ہوتا ہے اُنہی کو اپنے افسانوں کا مرکزی موضوع بناتا ہے یہ بات میں کسی قدر زور دے کر عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اردو افسانے کی ہی نہیں، دنیا کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں یہ خصوصیت آپ کو ملے گی کہ ہر دور کی جو اہم صداقتیں ہیں وہ

اُس دَور کے افسانہ نگاروں کے یہاں ضرور رُدنما ہوتی ہیں، چاہے وہ اچھے فنی معیاروں کے ساتھ ہوں یا بھدّے پروپیگنڈائی انداز میں۔ لیکن اپنے عہد کی وہ صداقتیں، وہ حقیقتیں، وہ بےچینیاں اور بےقراریاں جن کی طرف ہمارا ذہن منتقل منتقل ہوتا رہتا ہے، جو سوالات پیدا ہوتے ہیں ہمارا ذہن، جن کے جواب چاہتا ہے۔ اُن کی طرف لازمی طور پر ہر افسانہ نگار کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اب جس حد تک اُس کا نئی شعُور بالیدہ اور پختہ ہوتا ہے اور زندگی جس حد تک اُس کی گرفت میں آتی ہے اُس حد تک وہ زندگی کو خوب صورتی سے پیش کرتا ہے ورنہ ناکام رہتا ہے۔

اِس سلسلے میں پھر پریم چند کا خیال آیا۔ جہاں تک ان کا تعلق ہے پریم چند نے زندگی کے بڑے دھارے کو پکڑا تھا۔ انھوں نے افراد کو تقریباً چھوڑ دیا تھا سوائے ان افراد کے جو کسی مخصوص نقطۂ نظر کی یا کسی مخصوص طبقے کی یا گروہ کی یا ایک قسم کے لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ افراد کی طرف انھوں نے پوری طرح توجہ نہیں کی۔ اسی لئے ان کے افسانوں کے بنیادی مراکز کردار نہیں ہوتے۔ فضا ہوتی ہے۔ کوئی واقعہ ہوتا ہے کوئی مسئلہ ہوتا ہے۔ عام طور سے وہ افسانہ کسی کردار کو دیکھ کر نہیں لکھتے جیسے بہت سے افسانہ نویس کرتے ہیں کہ وہ پہلے کردار منتخب کرتے ہیں اور پھر اسے افسانے میں ڈھالتے ہیں۔

پریم چند کے یہاں کوئی واقعہ ہوتا ہے جو تحریک کا باعث ہوتا ہے اور اس کے لئے وہ کردار کا انتخاب کرتے ہیں اسی لئے وہ حقیقت کے قریب تر ہوتے ہیں۔ حقیقت اور خیال آرائی کا یہ فرق آج کے لکھنے والوں میں بھی ہے اور ہر دَور میں رہا ہے۔ اگر آپ ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے اعترافات پڑھیں گے تو یہ معلوم ہوگا کہ بعض ایک طرح لکھتے ہیں اور بعض دوسری طرح۔ چنانچہ پریم چند نے زیادہ تر واقعات سے سبق لیا ہے اور ان ہی سے اپنی تجوری بھری ہے اور انہی کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

مختصر یہ کہ افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دَور جو ۱۹۰۵ء سے شروع ہوا۔ کم و بیش ۱۹۳۰ء تک چلا آتا ہے۔ ۱۹۳۰ء تک بہت سے افسانہ نویس آئے لیکن انھوں نے کوئی خاص تجربے نہیں کئے۔ یہ ضرور ہوا کہ اُن کی انفرادیت کی وجہ سے افسانوں میں ایک تنوّع آگیا۔ ہر افسانہ نگار اپنا کوئی اخلاقی اور سماجی نقطۂ نظر رکھتا تھا۔ اس کے لحاظ سے وہ حقائق کو پیش کرتا رہا لیکن کوئی بہت بڑا فرق افسانے کے ڈھانچے میں نہیں دکھائی دیتا۔ بعض افسانہ نویسوں کے یہاں خود بڑے پیمانے پر تبدیلیاں ہوئیں کیونکہ ان کا شعور ارتقا پذیر تھا۔

پریم چند کو دیکھئے۔ انھوں نے ۱۹۱۲ء کے قریب ایک افسانہ لکھا: "بڑے گھر کی بیٹی"۔ جو اُن کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے اور یقیناً بہترین افسانوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ وہ افسانہ پہلی بار ہم کو اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ حقیقتہً کہانی میں دل کشی، دلچسپی، مقصد، زبان کی لطافت اور پلاٹ کی تعمیر، ساری کی ساری چیزیں کیسے ایک ساتھ ایک جگہ ہو سکتی ہیں گویا داستانی اور تخیلی انداز سے پریم چند حقیقت پسندی کی طرف بڑھے اور بڑھتے ہی رہے۔ رومانی افسانہ نگاروں کے یہاں اس طرح کے ذہنی ارتقا کی گنجائش کم تھی وہ اپنی راہ پر چلتے رہے لیکن جیسا کہ میں آپ سے عرض کر چکا ہوں کہ ایک دوسرے کی راہیں یہ لوگ کبھی کبھی کاٹتے ہیں اور ایسا نہیں ہے کہ وہ بالکل سربمہر کمروں WATAY LIGHT OMPARTMENTS میں بند ہیں۔ یہ صورتِ حال ۱۹۳۰ء تک کم و بیش چلتی ہے لیکن اس درمیان میں جو بڑی تبدیلی ہوئی وہ یہ ہوئی کہ بعض ادیبوں نے امریکی، روسی اور انگریزی افسانوں کے بہت سے ترجمے کر ڈالے۔ کچھ ترجمے چینی، جاپانی اور دوسری زبانوں سے بھی کئے گئے ان ترجموں سے جو فائدہ ہوا وہ بہت ہی خاموش طریقے پر ہوا یعنی پلاٹ بنانے کا شعور، کردار نگاری کا شعور، کہانی کو کیسے شروع اور کیسے ختم کریں، اس بات کا شعور۔ ان افسانوں نے پیدا کیا۔ ظاہر ہے کہ ان افسانوں کے جو موضوعات تھے وہ موضوعات ہمارے اپنے نہیں ہو سکتے تھے ہمارے ملک کے نہیں ہو سکتے تھے۔ لیکن جو تکنیک، لکھنے کا ڈھنگ اور فن کے لوازم تھے۔ ان کے متعلق چونکہ مغربی افسانہ نگاروں کو زیادہ بصیرت حاصل تھی۔ اس لئے ترجموں کی وجہ سے زیادہ توجہ ہونے لگی۔ اس زمانے کے مترجمین میں پروفیسر مجیب۔ منصور احمد۔ خواجہ منظور حسین۔ جلیل قدوائی۔ عبدالقادر سروری وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔

یہ لوگ اُردو افسانے کو مغربی افسانے کا ہم پلّہ بنانے کی فکر میں تھے اس لئے ان لوگوں نے جتنا کام کیا ہے وہ اس نقطۂ نظر سے کیا ہے کہ جو ایک اصلاح پسند کا ہوتا ہے۔ خود ان لوگوں میں سے کوئی بھی اعلیٰ پائے کا افسانہ نگار نہیں بن سکا۔ حالانکہ مجیب صاحب کے مجموعے "کیمیا گر" اور جلیل قدوائی کے "اصنام خیالی" کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ان لوگوں کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے فن کے لوازمات کی طرف متوجہ کر دیا۔

ان مترجمین کا یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔

یہ ہندوستان کی زندگی کو تو پوری طرح گرفت میں نہیں لا سکے اور نہ یہ سمجھ سکے کہ ہمارے موضوعات کیا ہوں لیکن فن کے اچھے نمونے ضرور پیش کر دئے۔ اسی وجہ سے آپ دیکھیں گے کہ اس کے بعد کے افسانہ نگاروں کا فنی شعور پچھلے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ کم سے کم ان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ نہ تو محض مغرب کے پیرو بنیں اور نہ محض قصّے کو قصّے کی غرض سے کہنا چاہیئے بلکہ اُن کو اس بات کا شعور ہے کہ دنیا میں جتنے افسانے لکھے گئے ہیں اس قسم کے افسانے لکھنے کی انھیں بھی کوشش کرنی چاہیئے۔

اب یہاں پر آکر چار پانچ چیزیں ایسی اکٹھی ہو جاتی ہیں جن کا افسانے کے ارتقا سے گہرا تعلق ہے۔ سب سے اہم چیز جس کی طرف ہمارا خیال جاتا ہے۔ ہندوستان کی سماجی اور معاشی پست حالی ہے۔ دوسری پریم چند کی حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھانے کی مہم۔ تیسری وہ بے باک رومانوی اور جنسی اور بہت بڑی حد تک ادبی انداز نظر ہے جو یلدرم اور ان کے مقلدین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ چوتھی چیز ہندوستان کی وہ سیاسی جدوجہد ہے جو ایک ایسی منزل پر آگئی تھی جہاں گھرے ہوئے بادل کی طرح پھٹ پڑنے یا طوفان کے اٹھ آنے کا تصور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے یہ ساری کی ساری چیزیں خارجی طور پر پک چکی تھیں۔ اس میں جب مغربی تعلیم کا اضافہ ہوا اور ادب کے اچھے نمونوں کی طرف ہماری توجہ گئی تو ان سب چیزوں نے مل کر ایک نئی افسانوی تحریک کو جنم دیا جس کی ایک جذباتی۔ ناقص اور نامکمل صورت انگارے کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ انگارے میں آپ دیکھیں گے تو نیاز فتحپوری کا جو مذہبی کھوکھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف جہاد تھا وہ بھی پایا جاتا ہے۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک ہے، اس کے تصورات اور اثرات بھی پائے جاتے ہیں جو مغربی اثرات اور افسانہ نویسی کے فنی لوازم ہیں اور جن کے مزید تجربے یورپ میں ہو رہے تھے۔ ان کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں رومانیت اور حقیقت ایک خاص انداز میں مل گئے ہیں اور وہ انسان دوستی اُبھرآئی ہے جس کی طرف پریم چند مسلسل گھسیٹے لئے جا رہے تھے۔

اگر آپ غور سے دیکھیں تو انگارے میں بھدّی اور ناقص شکل میں سب کی سب چیزیں مل جاتی ہیں۔ اسی وجہ سے جب انگارے کا ذکر آتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اگرچہ وہ افسانے اعلیٰ پائے کے نہیں ہیں، غیر پختہ اور ہیجان خیز انقلابی ذہنوں کی تخلیق ہیں، یا محض افسانوی ادب میں نئے تجربے ہیں لیکن پھر بھی ان افسانوں نے اپنا وہ فرض سرانجام دے دیا جو تاریخ میں اُنھیں انجام دینا تھا۔ یعنی ان لکھنے والوں نے نئے لکھنے والوں میں تجربے کی جرأت پیدا کر دی۔ جانے پہچانے راستوں سے ہٹنے کی جرأت پیدا کر دی۔ زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے لئے نئے میڈیم اور نئے طرز کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کر دی۔ اور بعض ایسی نئی چیزوں کی طرف توجہ دلا دی جو ابھی تک نگاہوں سے اوجھل تھیں۔ ان میں سے دو بنیادی چیزیں تھیں۔ ایک سوشلزم کا تصور اور دوسرے تحلیلِ نفسی اور جنسی زندگی پر کھُل کر اظہارِ خیال۔ ان دونوں کی بنیاد آپ انگارے کے افسانوں میں پائیں گے۔ اگرچہ یہ عجیب و غریب آمیزش ہے تاہم ان افسانوں میں یہ موجود ہے۔ ان افسانوں میں ایک طرف سوشلزم کی آواز اٹھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور دوسری طرف فرائڈازم اور جنسی تسکین، جنسی بھوک اور جنسی تھکن کا تصور پوری طرح مسلّط ہے یہ ۱۹۳۲ء تک کی تصویر ہے میں ۱۹۳۲ء اس لئے کہتا ہوں کہ کتاب تو غالباً ۱۹۳۳ء میں شائع ہوئی لیکن اس کے شامل شدہ بعض افسانے ۱۹۳۲ء ہی میں ہمایوں[1] وغیرہ میں

---

[1] ہمایوں جیسے زاہد و عابد رسالے میں انگارے کے افسانوں کا چھپنا قریب قریب محال تھا (ص)

شائع ہو چکے تھے۔ اس وقت یہ رجحان دھیرے دھیرے بڑھنے لگا اور ان کی بنیادیں مضبوط ہوتی رہیں۔

پھر ۱۹۳۶ء آگیا جس کو ہم ایک تاریخی موڑ کہتے ہیں اور اپنی ادبی زندگی میں جسے بہت سے لوگ ایک ادبی منزل تسلیم کرتے ہیں۔ بہت سے نہیں بھی کرتے۔ لیکن بہرحال وہ ایک موڑ ہی تھا۔ جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی۔ یہ ترقی پسند تحریک بھی مندرجہ بالا اثرات کے نتیجے کے طور پر وجود میں آئی تھی۔ یہاں سے ہم کو افسانہ نویسوں کی ایک نئی پود سے واسطہ پڑتا ہے[1]۔ ان میں سے چند ایسے ہیں جنھوں نے بہت جلد ادب میں اپنی جگہ بنائی جیسے کرشن چندر، بیدی۔ اشک۔ اختر رائے پوری۔ عصمت۔ حیات اللہ۔ منٹو۔ احمد علی وغیرہ۔

اگر آپ نے ان کے افسانے پڑھے ہوں گے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ یہ لوگ خیال پرستی اور رومانیت کی منزلیں طے کر کے ترقی پسندی تک پہونچے۔ مثلاً کرشن چندر ہی کو لیجئے۔ ان کا پہلا مجموعہ طلسم خیال ہے۔

آپ کو یاد ہوگا کہ اس پر پروفیسر نیاض محمود کا ایک بہت طویل مقدمہ ہے۔ مجھے یہ بات یاد آئی ہے کہ اس مقدمے میں انھوں نے ان کے حقیقت پسندانہ انداز کو نہیں سراہا ہے بلکہ ان میں جو رومانی عنصر ہے اُس کی تعریف کی ہے۔

کرشن چندر کے یہاں اُس وقت خیال آرائی اور رومانوی عنصر کی افراط تھی۔ شاید اسی لئے انھوں نے اپنے مجموعے کا نام طلسم خیال رکھا تھا اس مجموعے کے افسانوں میں ہم کو پنجاب کی زندگی کی وہ فضا اور تصویر ملے گی جو عام طور پر ایک نوجوان محبت کی جستجو کرتے ہوئے اپنے دل میں پاتا ہے۔ اس کے اندر کوئی بڑا غم نہیں، غربت یا افلاس کا سماجی احساس نہیں اگر اس کا ذکر اتفاقیہ آجاتا ہے تو دوسری بات ہے وہ ان کے افسانوں کا بنیادی موضوع نہیں ہے۔ اس کے بعد اُن کا دوسرا مجموعہ نظارے شائع ہوا۔ اگر آپ نظارے اور طلسم خیال کو ایک ساتھ رکھ کر پڑھیں گے تو آپ محسوس کریں گے کہ نظارے کا خالق کوئی دوسرا آدمی ہے یا کرشن چندر نے کوئی اور دنیا دیکھ لی ہے اس میں "دو فرلانگ لمبی سڑک" اور "خونی ناچ" جیسے افسانے شامل ہیں۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک ایسی تیزی سے آگے بڑھ رہی تھی خیالات میں اتنے شدید انقلابات آنے شروع ہو گئے تھے کہ کرشن چندر کے لئے یہ بالکل ناممکن ہو گیا کہ وہ اپنے طلسم خیال کی دنیا میں پھنسے رہتے لہٰذا وہ خیالوں کی طلسمی دنیا سے باہر نکلے اور اُن حالات کا بھی نظارہ کیا جو اُن کے گرد و پیش تھے۔

یہ باتیں میں نے تبدیلی کی مثال کے طور پر کہی ہیں۔ اس کی روایت جیسا کہ آپ کو معلوم ہے پریم چند نے قائم کر دی تھی بعض افسانہ نویس اسی راستے پر چل بھی رہے تھے جیسے کسی حد تک سدرشن۔ اُپندر ناتھ اشک، جو اپنے آپ کو پریم چند کا مقلد اور شاگرد کہتے تھے۔ علی عباس حسینی، جو ان سے متاثر ہونے کا ذکر نہیں کرتے، لیکن بہرحال کم و بیش انھوں نے بھی پریم چند کا راستہ اختیار کیا تھا۔ حامد اللہ افسر، جنھوں نے گھریلو زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور عام لوگوں کی زندگیوں پر چھوٹی چھوٹی کہانیاں اُس زمانے میں لکھیں۔

تو ایسا تھا کہ جو لوگ ان دنوں افسانے لکھ رہے تھے اُن میں سے وہ لوگ جو پریم چند کے قریب یا متاثر تھے اور ویسا ہی نقطۂ نظر رکھتے تھے، اُن لوگوں نے ترقی پسندی کی تحریک کو لبیک کہا اور ایسا محسوس کیا کہ اس تحریک کے ذریعے سے اُن کی جو لکھنے کی خواہش ہے یا جو اُن کے لکھنے کا ڈھنگ ہے وہ زیادہ پائدار بنے گا۔ اس سے زیادہ طاقت اور توانائی آئے گی۔ اُن کو اچانک موضوعات کی وسعت کا بھی اندازہ ہوا۔ انھوں نے دیکھا کہ جو موضوعات اس وقت تک چھوڑ دئے جاتے تھے اُن سب کو بڑی آسانی اور خوبی کے ساتھ اپنے افسانوں میں لا سکتے ہیں۔ جہاں تک اُردو افسانہ نویسی کا تعلق ہے ۱۹۳۶ء کے بعد بہت کم ایسے افسانہ نگار رہ گئے تھے جو عصری زندگی کے نئے تقاضوں سے متاثر نہ ہوئے ہوں۔ پھر بھی موضوع کے اہم اور غیر اہم ہونے، اور انفرادی زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے بارے میں ایک طرح کی کشمکش

---

[1] افسوس کہ یہاں مرزا عظیم بیگ چغتائی اور چودھری محمد علی ردولوی کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو مختصر افسانے کے دو ممتاز دبستانوں کے مالک تھے (م)

برابر جاری رہی۔ اس میں وہ بھی شامل رہے۔ جو اپنے کو ترقی پسند کہتے تھے۔

کچھ افسانہ نویسوں نے ایک طرح کے رومانی انداز میں جنس زدگی۔ عریانی اور فحاشی کو اہمیت دینا شروع کیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۴۵ء کی ترقی پسند کانفرنس منعقدہ حیدر آباد میں ایک قسم کا ریزولیوشن پیش کرنے کی ضرورت پڑی کہ ترقی پسندی پر جو یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ اس میں عریانی لذتیت اور جنسیت کی طرف بہت زیادہ میلان پایا جاتا ہے ہم اس سے بالکل اپنی علیحدگی کا اعلان کرتے ہیں اور ترقی پسند تحریک کا اس سے کوئی واسطہ نہیں،

یہ تجویز پاس نہیں ہوسکی۔ کیونکہ مولانا حسرت موہانی اور قاضی عبد الغفار نے اس کی بہت شدید مخالفت کی لیکن یہ بات ضرور واضح ہوگئی کہ ترقی پسندوں کے پیش نظر جو زندگی کی تصویر تھی اس میں جنسی موضوعات محض جنس کی حیثیت سے نہیں بلکہ سماج کی ایک حقیقت کی حیثیت سے آتے ہیں جو پورے سماجی نظام کو درہم برہم کرتی ہے اور توازن بگاڑتی ہے اور اس طرح وہ ایک اہم سماجی مسئلہ بن جاتی ہے اُس وقت بھی یہ بحث تھی اور آج بھی ہے اور کل بھی ہوگی کہ انسانی زندگی میں جنس کی کیا جگہ ہے۔ اور ادب میں اس کا اظہار کس طرح ہونا چاہیئے۔ یہ سوچنا کہ ہم کسی وقت ـــــ اس سے چھٹکارا حاصل کرلیں گے یا اسے افسانے یا نظم کا موضوع نہیں بنائیں گے، یہ محض ایک خیالِ خام ہے۔ تاہم عہد بہ عہد جنسی تصور کا بدلتے رہنا بھی ایک حقیقت ہے اور ہمارے افسانہ نگاروں کے لئے قابلِ غور ہے۔ انھیں سوچنا ہے کہ جب وہ کوئی جنسی موضوع لیں تو اسے سماجی حقیقت کے طور پر پیش کریں یا محض ایک انفرادی رُجحان کی حیثیت سے، ایک بیماری کی حیثیت سے۔ ایک انفرادی کج روی کی حیثیت سے اسے افسانہ کا موضوع بنائیں اور تسکین حاصل کریں۔

ان دونوں صورتوں میں فرق ہے آپ کو ایسے ادیب ملیں گے اور دنیا کے ہر ادب میں ایسے لوگ موجود ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر ہم یہی لکھنا چاہتے ہیں تو آپ کو اعتراض کیا ہے اور ہمارے یہاں بھی ایسے افسانہ نویس تھے جو ادبی آزادی کے پردے میں غیر سماجی اور انسان دشمن مسائل پر لکھنے کی آزادی چاہتے تھے۔

میں اس وقت اس بحث کو نہیں چھیڑنا چاہتا کہ نقطۂ نظر کس حد تک خطرناک ہوسکتا ہے۔ میں نے کسی قدر تفصیل سے اس کا ذکر اس لئے کر دیا کہ اب سے پندرہ بیس سال پہلے یہ بحث نہ صرف ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں میں چل رہی تھی بلکہ خود ترقی پسند بھی اس میں اُلجھے ہُوئے تھے۔ اس لئے آپ کو خیال ہوگا کہ اس بنا پر منٹو کے متعلق ترقی پسندوں میں ہمیشہ اختلاف رہا۔ ان باتوں کا یہ مقصد نہیں کہ صرف جنس ہی افسانے کا موضوع تھا۔ بلکہ اگر آپ تجزیہ کریں گے تو سماجی زندگی کے متعدد پہلو آپ کو نمایاں طور پر ملیں گے۔ مثلاً ہندوستان کی سیاسی جدوجہد، مزدور تحریک اور اس کے اثرات، افلاس اور غریبی کے نتائج۔ گویا ایک طرح سے سوشلزم کی طرف ذہن کو متوجہ کرنے کی کوشش۔ متوازن جنسی زندگی کا خوف۔ جنگ سے نفرت، وغیرہ بہت سے افسانے آپ ان موضوعات پر پائیں گے۔

میں نے شروع میں جو بات آپ سے کہی تھی اور جس کی طرف ہم بار بار پلٹ کر آئیں گے، وہ یہ ہے کہ اپنے عہد کی صداقتوں کو یکسر نظر انداز کر دینا افسانہ نگار کے بس میں نہیں۔ وہ چاہے اسے ایک فنی حیثیت سے، ایک دیرپا، پائدار اور اعلیٰ فلسفیانہ شکل میں ڈھال سکے، یا بہت ہی بھدی اور گھٹیا شکل میں پروپیگنڈے کے انداز میں پیش کرسکے۔ یہ دونوں باتیں افسانہ نگار کے امکان میں ہیں اور ہمیں ایک ہی افسانہ نگار یا شاعر کے یہاں بھی اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔ کبھی زندگی اور اس کے حقائق گرفت میں آتے ہیں اور کبھی ہاتھ سے نکل جاتے ہیں۔ موضوع کے انتخاب میں افسانہ نگار بہت حد تک آزاد ہے۔ لیکن جب وہ پوری طرح اس کو فنی سانچے میں ڈھال نہ سکے تو وہاں افسانہ نگار ناکام ہو جاتا ہے اور کیسا ہی موضوع ہو پروپیگنڈا بن جاتا ہے۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے جولامحالہ زندگی کے کچے مواد اور بکھرے ہوئے حالات سے لئے جائیں گے اور انہی کی بنیاد پر افسانے بنیں گے۔ لیکن مواد، موضوع اور واقعات کس طرح

ادبی اہمیت اختیار کرتے ہیں۔ اسے افسانہ نگار کو جاننا چاہئے۔ مثال کے طور پر مجھے ایک بات یاد آئی، جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر محض روٹی، گوشت اور شراب کی شکل میں کرنا چاہتے ہیں اس وقت وہ کسی بڑے یا اعلیٰ پایہ کے ادب کا موضوع نہیں۔ لیکن جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر ایک ایسے سلسلے میں کریں جیسے حضرت عیسیٰ کی آخری دعوت کے منظر میں پیش ہوا تھا کہ انھوں نے روٹی کے ٹکڑے توڑ توڑ کر اور ذرا ذرا سی شراب اپنے شاگردوں کو دی اور کہا کہ یہ میرا گوشت ہے اور یہ میرا خون، تو روٹی اور گوشت ایک بہت ہی اعلیٰ پائے کے المیہ موضوع بن جاتے ہیں۔ اس کی حقیقت میں فرق اس طرح آگیا کہ محل کیا ہے۔ دینے کا انداز کیا ہے اور ضرورت کیا ہے اسے اپنا خون اور گوشت کہنے کی۔ یہ آخری کھانا تھا جو حضرت عیسیٰ اپنے شاگردوں کے ساتھ بیٹھے کھا رہے تھے۔ انھوں نے اسی وقت اس بات کا بھی اعلان کیا کہ تمہیں میں سے ایک شخص مجھے گرفتار کرائے گا۔ ایسی حالت میں ان چیزوں کی حیثیت بالکل بدل جاتی ہے۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کوئی موضوع جو ہم کو بظاہر معلوم ہوتا ہو کہ وہ اعلیٰ ادب کا موضوع نہیں بڑا موضوع بن سکتا ہے۔ نٹ ہیمسن کے مشہور ناول (بھوک) HUNGER میں بھوک ایک غیر معمولی چیز بن گئی ہے جس کو مہینوں آپ اپنے ذہن سے نکال سکتے ہی نہیں آپ کا لاکھ پیٹ بھرا ہو۔ آپ بالکل آسودہ حال ہوں لیکن وہ بھوک آپ کے ذہن سے ہٹ نہیں سکتی۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کوئی موضوع حقیقتہً بذاتِ خود اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا بلکہ اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ اُسے اہم بناتا ہے۔

بات تھی اُس افسانہ نویسی کی جس کا ارتقاء ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک ہوا۔ لیکن چند سخن گسترانہ پہلو ایسی نکل آئے جن کی وضاحت کے لئے رُکنا پڑا۔ کیونکہ موضوع اور موضوع کو پیش کرنے میں کامیابی ہی کی بناء پر اچھے اور معمولی افسانہ نویسوں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے اس عہد میں جن پُرانے اور نئے افسانہ نویسوں نے اس فن کو سربلند کیا ان میں علی عباس حسینی، کوثر چاندپوری۔ اعظم کریوی جیسے بزرگ بھی ہیں۔ اور راجندر بیدی، کرشن چندر، احمد علی۔ منٹو، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، اشک، عصمت۔ اختر انصاری۔ اختر اورینوی۔ سہیل عظیم آبادی۔ ممتاز مفتی۔ پریم ناتھ پردیسی، آغا بابر، ابراہیم جلیس۔ ہنسراج رہبر۔ ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور۔ رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، بلونت سنگھ، غلام عباس، انتظار حسین، شوکت صدیقی۔ مہندر ناتھ۔ دیوندر ستیارتھی حسن عسکری۔ احمد ندیم قاسمی۔ خواجہ احمد عباس، جیسے جوان اور نوجوان افسانہ نویس بھی ہیں[1] ان میں سب یکساں مرتبے کے نہیں ہیں اور نہ ان کے ارتقاء کی رفتار یکساں ہے مثلاً علی عباس حسینی اور کوثر چاندپوری نے نئے ماحول کی ترجمانی۔ نئے موضوعات کی تلاش میں نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ قدم ملا کر چلنے کی کوشش جاری رکھی، احمد علی اور حسن عسکری کی شہرت کی ایک خاص منزل پر پہونچ کر میدان سے ہٹ گئے۔ رشید جہاں کی رفتار سست ہو گئی لیکن انھوں نے عصمت۔ خدیجہ۔ ہاجرہ اور رضیہ کی راہوں میں چراغ جلا دیئے۔

اس دور میں شہرت اور اہمیت کے لحاظ سے کرشن۔ بیدی۔ عصمت۔ حیات اللہ۔ منٹو کے کارناموں پر نگاہ جاتی ہے جن میں سے ہر ایک نے فکر اور فن۔ موضوع۔ مواد اور اندازِ بیان پر قدرت حاصل کر کے اس میدان کو وسیع کیا جو پریم چند چھوڑ گئے تھے۔ بعض ایسے بھی ہیں جن کی شہرت کی ابتداء ہوئی تھی۔

کرشن چندر جس طرح بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کے ساتھ رومانیت سے حقیقت کی طرف بڑھے اس کی جانب اشارہ کر چکا ہوں۔ اتنا اور کہنا ہے کہ گو ان کے لکھنے کے انداز میں ایک طرح کا جذباتی وفور اور شاعرانہ گداز رہا لیکن انھوں نے مواد کے

---

[1] میرا خیال ہے کہ اس فہرست میں فیاض محمود، عاشق حسین بٹالوی، قدرت اللہ شہاب، بھارت چند کھنہ۔ پرتھوی ناتھ شرما۔ ابوالفضل صدیقی، مسعود شاہد، رفیق حسین اور شمس آغا ہر اعتبار سے شمولیت کا حق رکھتی ہیں (مں)

لئے اس زندگی کو سامنے رکھا جو ہر لمحہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے تلملا رہی تھی۔ ان کے موضوعات کا تنوع بھی حیرت خیز تھا۔ دس سال کی مدت میں انھوں نے "بالکونی"۔ "ان داتا"۔ "گرجن کی ایک شام"۔ "ٹوٹے ہوئے تارے"۔ "زندگی کے موڑ پر"۔ "تین غنڈے" جیسے افسانے لکھ کر افسانوی ادب کے نگار خانے میں بڑے حسین مرقعے یکجا کر دیئے۔ بیدی نے کم لکھا۔ لیکن "دانہ و دام" اور گرہن کے اکثر افسانوں میں شعور فن کا مظاہرہ کیا۔ بہت سامنے کے موضوعات سے بچ کر انھوں نے ایسے مواد سے کام لیا جو ان دیکھے خزانے کی طرح چھپا پڑا تھا۔ گرہن۔ گرم کوٹ دس منٹ بارش میں، کوارنٹین اور لمس ایسے ہی افسانے ہیں۔ منٹو کا فنی شعور غالباً افسانہ نویسی کے لئے سب سے زیادہ موزوں تھا اس میں ایک طرح کا فطری بہاؤ۔ ایک قسم کی زبردست آمد تھی۔ ان کے افسانے پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا گویا وہ بغیر زیادہ کاوش کے وجود میں آگئے ہیں۔ ان کے افسانوں کے ڈرامائی اختتام خاص طور سے متوجہ کرتے ہیں۔ لیکن ان کی انفرادیت پسندی کبھی کبھی شعوری طور پر انھیں ایسے موضوعات منتخب کرنے پر مجبور کرتی تھی جو وقت کی انقلابی حقیقت سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ یہ بات ۱۹۴۷ء تک کم تھی۔ بعد میں زیادہ بڑھی تاہم ان کے متعدد افسانے اس عہد کی افسانہ نویسی کا لازوال سرمایہ ہیں۔ عصمت کی بے باک ذہانت۔ ان کی قوتِ اظہار سے اس طرح ہم آہنگ تھی کہ ابتداء ہی سے ان کے افسانے متوجہ کرنے لگے تھے۔ شروع میں انھوں نے بھی سماجی گندگی کے صرف چند پہلوؤں کو لیا۔ زخموں کو کریدا، ان پر نمک ڈالا اور دیکھنے والوں کو الجھن میں ڈال کر چھوڑ دیا۔ لیکن جب انھیں اپنے عہد کے حقائق کا احساس ہوا تو ان کے موضوع اور مواد میں وزن پیدا ہو گیا حیات اللہ انصاری نے بھی کم لکھا۔ لیکن نبضِ حیات کی دھڑکنوں کو محسوس کر کے لکھا۔ اس طرح یہ سب لکھنے والے افسانوی ادب کے افق پر چمکتے رہے۔ افسانوی ادب میں اضافہ کرتے رہے یہاں تک کہ ملک تقسیم ہو گیا۔

میں نے صرف چند افسانہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جیسا کہ اکثر ہوتا ہے اور سوال کیا جاتا ہے کہ صرف انھیں کا ذکر کیوں؟ اس سلسلے میں میں یہ عرض کروں گا کہ ایسا نہ کرنے میں نہ تو نقادوں کی بددیانتی ہوتی ہے اور نہ انھیں دوسرے افسانہ نگاروں سے کوئی پرخاش ہوتی ہے بلکہ اگر کوئی تفصیلی بحث ہو تو ہو سکتا ہے کہ دوسرے افسانہ نویسوں کے نام بھی لئے جائیں جو اس عہد میں لکھتے تھے لیکن جن کے ذریعے سے زندگی کی صداقتیں اور فن کا شعور، فن کی بالیدگی اور جہاں تک فن پہونچا ہے اور اس کو پہونچانے کا تصور ہے اس میں تمام لوگ نہیں آسکتے۔ ان چند بڑے افسانہ نویسوں کے نام آئیں گے جن کے ذریعے فن کا ارتقا ہوا ہے اور فن نے نئی منزلیں طے کی ہیں جن کے افسانے پڑھ کر ہم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اب ہمارے قدم کچھ آگے بڑھے ہیں، دنیا کی کسی بھی ادبی تاریخ میں تمام ناول نگار۔ تمام افسانہ نگار۔ تمام شاعر زندہ نہیں رہتے۔ یہ بالکل طے شدہ بات ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ان ہی لوگوں میں سے، جن کو نظر انداز کیا گیا ہے کسی نے بہت اعلیٰ پائے کی چیزیں بھی لکھی ہوں۔ اور وہ ہمیشہ کے لئے دفن ہو گئی ہوں۔ لیکن ایسا بھی اتفاق ہی سے ہوتا ہے جس پر ہمارا آپ کا قابو نہیں ہے تاہم اس دور میں جن لوگوں نے اپنے لئے جگہ بنالی ہے۔ شہرت حاصل کر لی ہے۔ ان کا تذکرہ کسی نہ کسی طرح ہوتا ہی ہے اور دوسروں کا ان کے مقابلے میں کم ہوتا ہے، جب کوئی تفصیلی کتاب لکھی جائے تو ان کا تذکرہ بھی ہوگا۔ اگر آپ وقار عظیم کی کتابیں "ہمارے افسانے، نیا افسانہ اور داستان سے افسانے تک" اٹھا کر دیکھیں تو اس میں ایسے افسانہ نگاروں کے نام بھی ملیں گے جن کے افسانے نہ تو آپ نے پڑھے ہیں۔ اور نہ غالباً پڑھیں گے اس لئے فطری طور پر یہ ہوتا ہے کہ جنھوں نے افسانہ نگاری کے فن کو سنوارا اور موضوعات کے انتخاب کے وقت زندگی کے بکھرے ہوئے مواد میں سے بہترین چیزوں کا انتخاب کرنے کی کوشش کی ہے ان لوگوں کے نام سب سے پہلے ذہن میں آتے ہیں اور ان کی کوششیں اور کاوشیں ہمارے لئے ادبی سرمایہ بنتی ہیں۔

خیر، یہ تو ایک ضمنی بحث تھی۔ آگے بڑھ کر زندگی کے مسائل اور ٹیڑھے اور پیچیدہ ہو جاتے ہیں اور ۱۹۴۷ء کے بعد کا ذکر اس لئے الجھن کا سبب بنتا ہے کہ دو ملکوں کی تقسیم کی وجہ سے بہت سے افسانہ نگار جن کو ہم عام طور پر یہ محسوس کرتے تھے کہ وہ ہمارے ساتھ

قدم ملائے چل رہے ہیں، وہ اگرچہ باقاعدہ بدل تو نہیں گئے، افسانہ نگاری کرتے ہی رہے لیکن ان سے ہمارا بُعد کسی نہ کسی شکل میں ضرور بڑھ گیا؛ ان کا ذکر ہم اس طرح تو نہیں کریں گے، جیسے کسی انگریزی کے افسانہ نگار کا کرتے ہیں، لیکن یہ حقیقت کہ ان میں سے بعض نے جان بوجھ کر دُوری اختیار کرنے کی کوشش کی، یہی نہیں ہوا کہ وہ یہاں سے چلے گئے بلکہ یہ محسوس کرانے لگے کہ اُن کا راستہ مختلف ہے۔ انھوں نے جذباتی بُعد کو کبھی کبھی بڑھنے بھی دیا ہے اس لئے اگر بعض دوستوں کے نام چھوٹ جائیں تو آپ مجھے معاف کریں گے، وہ مجھے اب بھی عزیز ہیں لیکن کبھی کبھی اُن کی تخلیقات سامنے نہ ہونے کی وجہ سے ان کے متعلق کچھ کہنے میں بھی دشواری ہوتی ہے۔

تو ہوا یہ کہ ۱۹۴۷ء سے جو افسانہ نگار افسانے لکھ رہے تھے انھوں نے بھی اپنی رفتار تیز کر دی۔ مثلاً منٹو نے ۱۹۴۷ء کے بعد بہت لکھا اور کئی مجموعے شائع کئے۔ بعض دفعہ ایک ایک نشست میں پورا افسانہ ختم کر دیا۔ افسانوں پر تاریخیں پڑی ہوئی ہیں۔ آپ دیکھ سکتے ہیں بعض مجموعے پانچ چھ دن کے اندر لکھے گئے ہیں۔ "بادشاہت کا خاتمہ"۔ "خالی بوتلیں خالی ڈبے" چند دنوں کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔

اس طرح سے کرشن چندر نے ان دنوں بہت زیادہ افسانے لکھے اور ایسے موضوعات پر لکھے جو دلوں سے قریب تھے۔ بعض لوگ جو کم لکھتے تھے، جیسے خواجہ احمد عباس، ان کی رفتار بہت زیادہ تیز ہو گئی، یہ باتیں اہم نہیں لیکن بدلتے ہوئے حالات کی غماز ہیں۔

اب افسانہ نویسوں کی کئی نسلیں بیک وقت دکھائی دیتی ہیں۔ ایک تو وہ نسل ہے جو ۱۹۴۷ء تک پختگی حاصل کر چکی تھی جن کا ذہن بن چکا تھا اس میں اُن افسانہ نگاروں کا پھر نام آئے گا جن کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے بعض افسانے پچھلے زمانے کے افسانوں کے مقابلے میں بہت زیادہ اچھے ہوں لیکن ہم انہیں اس وجہ سے ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں بھی رکھنے پر مجبور ہیں جیسے بیدی جنھوں نے "لاجونتی" ۱۹۵۰ء کے قریب لکھا اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" ابھی دو سال پہلے۔ اسی طرح کرشن چندر نے "بُت جاگتے ہیں"۔ "مہالکشمی کا پُل"۔ "داور پُل کے بچے" جیسے اہم افسانے ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھے۔ عصمت کا "چوتھی کا جوڑا"۔ "جڑیں"۔ "نانی اماں" بھی ادھر ہی لکھے گئے اور حیات اللہ کا افسانہ "شکر گذار آنکھیں" اور "ماں بیٹا" بھی بعد ہی کے ہیں۔

ایک اور نسل جس کی شہرت ہو چکی تھی یک بیک جوان ہو گئی، یا یوں کہئے کہ بقائے دوام کے دربار میں داخل ہو گئی۔ اس میں غلام عباس احمد ندیم قاسمی، مسیح الحسن، شوکت صدیقی۔ "ہاجرہ"۔ "خدیجہ"۔ "عزیز احمد۔ اے حمید، اختر اورینوی، ممتاز شیریں۔ رتھبیر۔ بلونت سنگھ۔ رضیہ سجاد ظہیر۔ انتظار حسین۔ قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی۔ انور وغیرہ شامل کئے جا سکتے ہیں۔

اس کے فوراً پیچھے ایک اور صف ہے جس میں رام لال۔ جیلانی بانو، اقبال متین۔ پریم ناتھ در، واجدہ تبسم۔ ستیش بترا۔ بشیشر پردیپ اقبال مجید، عابد سہیل، رتن سنگھ، ریاض روفی۔ غیاث احمد، اشفاق احمد۔ رحمان مذنب۔ آمنہ ابوالحسن وغیرہ نظر آتے ہیں۔

اس کے بعد ایک اور نسل ہے جو ادھر چار پانچ سال میں اُبھری ہے ان کے نام ابھی ذہنوں پر نہیں چڑھے تاہم غلام الثقلین صادق حسین۔ جوگندر پال۔ قیصر تمکین کے نام بغیر کوشش کے یاد آ رہے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ آپ ان فہرستوں سے اُلجھ رہے ہوں گے ہر شخص اُلجھے گا۔ میں خود بھی اُلجھ رہا ہوں کیونکہ بقول شخصے یہ ناموں کی ایک کھتونی بن گئی۔ ان کے متعلق کہاں تک گفتگو کی جا سکتی ہے۔ تماشا یہ ہے کہ یہ کھتونی بھی مکمل نہیں۔ بہت سے لوگ اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں کے نام نہ پا کر چیں بجبیں ہوں گے مگر میں جس انداز میں افسانوی ادب کے ارتقا کی بات کر رہا ہوں ان کے لئے یہ نام بھی بہت ہیں۔ موقع موقع سے ان میں سے بعض کے متعلق کچھ عرض بھی کروں گا۔

اس تفصیل میں تو جانے کی ضرورت نہیں کہ جب آزادی حاصل ہوئی تو ایک ملک کے دو ملک بن چکے تھے اور اگرچہ ایسا بعض ناگزیر حالات کے ماتحت ہوا تھا لیکن اس کے ساتھ جو مسائل وابستہ تھے یا اب تک ہیں انھوں نے ذہن، جذبہ اور ضمیر ہر چیز کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا، حساس طبائع کے لئے یہ بہت بڑا واقعہ تھا۔ آزادی آئی لیکن خوشی اور مسرت کی وہ لہر اپنے ساتھ نہیں لائی جس کی تلاش تھی بلکہ بہت سے

شک اور شبہے، بہت سی نفسیاتی الجھنیں، بہت سی مادّی پریشانیاں لائی۔ اگرچہ ہندوستان جمہوریت کی راہ اختیار کرنے کا مدعی تھا لیکن فوری طور پر جو حالات پیدا ہوئے انھوں نے اس شک میں مبتلا کر دیا کہ آزادی حقیقی آزادی ہے بھی یا نہیں؟ کچھ لوگوں کے ذہن میں یہ سوال سیاسی حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن زیادہ تر لوگوں کے لئے معاشی اور سماجی تھا۔ شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنے اس شک کا اظہار اپنی تخلیقات میں اکثر کیا ہے۔

یہاں ایک خاص پہلو کی طرف متوجہ کر دینا ضروری ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے سیاسی مسائل پر غور کرنے کی نوعیت اچھی خاصی بدل گئی۔ افسانوں میں سیاسی مسائل جیسے پہلے آیا کرتے تھے اب اُن کی وہ نوعیت نہیں رہ گئی۔ اس لئے ایک موضوع کم سے کم افسانہ نویسی سے خارج ہو گیا یعنی غیر ملکی جبر و ستم کے خلاف جو ہمارا احتجاج تھا ہماری افسانہ نویسی میں وہ اب باقی نہیں رہا۔ اب اس کی جگہ دوسری چیزوں نے لے لی، اب یا تو ہم اپنے ملکی نظام کی خامیوں کی طرف لوگوں کو افسانہ نویس یا مفکر کی حیثیت سے متوجہ کریں جیسے بعض افسانہ نویس یا شاعر کرتے رہے ہیں یا اس پہلو کو نظر انداز کر دیں اور افسانہ نگار کی حیثیت سے زندگی کے ان تمام مسائل کو جو ہمارے سامنے آتے ہیں چاہے وہ تعمیر کے ہوں یا تخریب کے، چاہے جمہوریت کی کامیابی کے ہوں، یا ناکامی کے، چاہے منصوبہ بندیوں کے بعض پہلوؤں سے وابستہ ہوں چاہے وہ ہماری روزمرہ زندگی میں ۱۹۴۷ء کے بعد کے جو واقعات ہوئے ہیں۔ اُن سے متعلق ہوں۔ بہرحال سیاسی مسائل کی حیثیت وہ نہیں رہ گئی جو ۱۹۴۷ء سے پہلے تھی، لیکن چونکہ وہ اس سیاست سے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے رہ چکی تھی اور جس نے بعض مسائل پیدا کر دیئے تھے رشتہ بھی رکھتی تھی۔ اس لئے اس کے مابعد کا فوری تبصرہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوں میں اکثر ملتا ہے میرا مقصد فسادات سے ہے یہاں ہمارے سامنے جو افسانہ نویس بیٹھے ہیں، ستیش بترا صاحب، رام لعل صاحب اور دوسرے حضرات۔ ان لوگوں نے بھی جو فسادات ہوئے اور جن کی بنیاد فرقہ وارانہ تھی اور جو شرنارتھیوں اور مہاجروں کے مسائل پیش ہوئے۔ جو بچوں کی گمشدگی ہوئی جو عورتیں اغوا کی گئیں، جو گھر تباہ ہوئے، جو دل ٹوٹے۔ جو اپنے گھروں کے چھوڑنے کی وجہ سے جذباتی انتشار پیدا ہوا۔ اُن تمام مسائل کو اُس چیز کی جگہ دے دی جو اس سے پہلے سیاسی مسائل کی حیثیت رکھتی تھی، وہ مسائل جو غیر ملکی حکومت کی وجہ سے پیدا ہوا کرتے تھے، گویا ایک طرف سے موضوعات کا دروازہ بند ہوا لیکن دوسری طرف سے نئے موضوعات کا دروازہ کھلا۔ تخلیقی کام کرنے والے کے لئے یہ نہایت خوش آئند بات ہوتی ہے کہ اس کے لئے کسی وقت میں ایک طرح کی تلخی، ایک طرح کی غم پسندی اور انسان دوستی پیدا ہوئی جو سیاسی غلامی، مجبوری اور جبر کی پیدا کردہ تلخی سے مختلف تھی اور یہاں پریم چند کی، جو ہمارے افسانے کی سب سے بڑی دین تھی وہ ابھر آئی۔ یعنی انسان دوستی عوام سے ہمدردی اور زندگی کو بہتر بنانے کی خواہش، دوسروں کو بے چین دیکھ کر بے چین ہوئی اور بے قرار ہو جانے کی جو رُوح ہوتی ہے اُس نے مجبور کیا کہ وہ ۱۹۴۷ء کے بعد پیش آنے والے واقعات کی ایک بڑے پیمانے پر عکاسی کریں۔

جیسا کہ آپ کو معلوم ہے یہ بھی ایک بہت بڑا بحث طلب موضوع بن گیا کہ آیا یہ فسادات، ملک کی تقسیم۔ مہاجروں کا اِدھر سے اُدھر ہونا۔ یہ ایک المیہ ہے یا محض ایک اتفاق ہے۔ کیا ایک افسانہ نگار کا یا کسی تخلیقی کام کرنے والے کا اس سے متاثر ہونا ضروری ہے۔ یہ بحث بھی چھڑ گئی اور آپ کو یہ خیال ہوگا کہ بعض لکھنے والوں نے اس وقت یہ لکھا کہ یا تو ترازو سے تول تول کر افسانے لکھے جا رہے ہیں یعنی ایک طرف اگر ہندوؤں کی زیادتی دکھائی جاتی ہے تو دوسری طرف مسلمانوں کی۔ ایسا کر دیا جاتا ہے کہ پتہ نہ چلے کہ ہندوؤں نے زیادتی کی یا مسلمانوں نے زیادتی کی تاکہ کسی کا دل نہ دُکھے۔

میں نے اس بحث میں حصہ لیا اور مجھے محسوس ہوا کہ جنھوں نے ایسا اعتراض کیا ہے انھوں نے انسانیت اور فن دونوں کی بے حرمتی کی ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ حقیقت نگار لاکھ حقیقت پسندی کی تبا اوڑھے ــــــ اور لاکھ حقیقت پسندی کے نظریئے سے

حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرے لیکن اس کا ضمیر اور اس کی اندرونی ہمدردیاں اور اس کے غور و فکر کا طریقہ اور اس کا وہ بنیادی تصوّرِ حیات جس کی بناء پر وہ اپنے آپ کو فن کار کہہ رہا ہے اس کی راہ میں ضرور حائل ہوتا ہے اور وہ اس کو اُس طرف ڈالتا ہے جس طرف وہ سماج کو لے جانا چاہتا ہے، یا جس طرف وہ اپنے افسانے کو موڑنا چاہتا ہے۔ افسانے کی تخلیق میں میں کسی غیر شعوری جذبے کی کارفرمائی کو تسلیم نہیں کرتا۔ یہ نہیں مانتا کہ کوئی افسانہ نگار کاغذ قلم لے کر بیٹھ جاتا ہے اور لاشعور کی تحریک پر ایک افسانہ لکھ دیتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ اس کو (CONSTRUCT) کرتا ہے، تعمیر کرتا ہے، اس کا عمل تعمیری، تخلیقی اور شعوری ہوتا ہے اور اس لحاظ سے اُسے اپنے خام مواد کو اُس شکل میں پیش کرنا پڑتا ہے جو اُس کے خیالات اور جذبات سے ہم آہنگ ہے، یہ وہ نہیں کر سکتا کہ اپنے جذبات اور ضمیر کی آواز کے خلاف اُسے وہاں جاکر ختم کرے کہ جہاں اُس کا ضمیر اُس کے خلاف احتجاج کر رہا ہو۔ غالباً حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا کہ ہم کو یعنی فن کاروں کو اپنے اعصاب کی پکار پر کان لگائے رکھنا چاہیئے۔ اعصاب کی پکار دونوں طرح کی ہوسکتی ہے ایک شخص اعصاب کے بس میں ہوسکتا ہے اور دوسرے شخص کے بس میں اس کے اعصاب ہوسکتے ہیں جس شخص کے بس میں اس کے اعصاب نہیں ہیں اس کا عمل غیر شعوری ہوگا۔ اعصاب کی پکار پر آواز دینے کے معنی یہ ہیں کہ ہمارا شعور کام نہیں کر رہا ہے ہم نے شعور کے دروازے بند کر دئے ہیں۔

اس کے برخلاف اعصاب کو بس میں رکھنے والا ہر واقعے کو اپنے شعور کی ترازو پر تولے گا اور پھر اپنے شعور سے اُس کو اس راستے پر ڈالے گا، جس کی طرف وہ لے جانا چاہتا ہے۔ اس لئے میں محسوس کرتا ہوں کہ جن لوگوں نے اپنے افسانوں میں فرقہ وارانہ فسادات کو پیش کرنے کی کوشش کی وہ کوئی حل نہیں تلاش کر رہے تھے۔ یہ نہیں بتا رہے تھے کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ ہو جاتا، بلکہ یہ پیش کر رہے تھے کہ حالات نے انسان کے اندر چھپی ہوئی زندگی کو کیسے اُبھارا اور کیسے کیسے کام کرائے کہ جو انسان کسی دوسری حالت میں نہیں کر سکتا تھا اُن کے لئے اور کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ بجائے الزام لگانے کے لوگوں کے ضمیروں کو جھنجھوڑیں اور نشترزنی سے اُن کو یہ احساس دلائیں کہ جو کچھ ہوا وہ ناپسندیدہ تھا۔ تقریباً سبھی اچھے افسانہ نگاروں نے اس موضوع پر افسانے لکھے ہیں۔ کرشن چندر، بیدی، عصمت، حیات اللہ، منٹو، حیینی، قاسمی اور عباس نے اس زمانے میں اچھی خاصی شہرت حاصل کر لی، یہ اُن لوگوں میں سے ہوئے جو پہلے سے لکھ رہے تھے۔ ان لوگوں میں سے جنھوں نے ذرا بعد میں شہرت حاصل کی ہے ان میں رام لعل، ستیشؔ بترا، رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ کو شمار کر سکتے ہیں۔ ان سب نے ان مسائل کو جو تقسیم کی پیداوار ہیں اپنے افسانوں میں جگہ دی۔[1]

ایک دفعہ پھر موضوع کے انتخاب کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ ہر تخلیقی کام کرنے والا اور موضوع کے لئے یا تو ماضی میں جائیگا یا مستقبل میں FANTASY لکھے گا۔ یا حال میں رہے گا۔ جب وہ ماضی میں جائے گا تو اس کا مواد اور پیش کش کے طریقے مختلف ہوں گے جب وہ مستقبل میں جائے گا تو تخیئلی کارنامے پیش کرے گا اور جب وہ اپنی زندگی، اپنی دنیا کو پیش کرنے کی کوشش کرے گا تو اپنے آپ کو اُن اہم واقعات سے جو اس کے گرد و پیش رہے ہیں، بچا نہیں سکے گا۔ اس لئے اگر اُس وقت کے افسانہ نگاروں نے فسادات پر افسانے لکھے تو تعجب کی کیا بات ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جو افسانے لکھے گئے وہ اعلیٰ پائے کے افسانے ہیں اور ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ لیکن جو افسانے لکھے گئے وہ یقیناً اُس اندرونی پکار کی آواز ہیں جو ایک فن کار کی حیثیت سے انھوں نے اپنے دلوں میں محسوس کی تھی۔ بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ پرانے افسانہ نویسوں اور نئے اُبھرنے والے افسانہ نویسوں نے بھی اس موضوع سے آنکھیں نہیں چرائیں اور اس موضوع پر سیر حاصل اور بڑی تعداد میں افسانے لکھے۔ اس طرح سے شرنارتھیوں اور مہاجرین کے مسائل پر بھی بہت سے لوگوں نے غور کیا بلکہ کئی کے تو ذاتی تجربات تھے اور ان تجربات کی بناء پر بعض لوگوں نے رپورتاژ لکھے بعضوں نے افسانے لکھے اور بعض نے اُسے ناول کی شکل دی۔ رامانند ساگر کا "جب انسان مرگیا" تاجور سامری کا "جب بندھن ٹوٹے" فکر تونسوی کا "چھٹا دریا" شاہد احمد کا "دلی کی بپتا" قدرت اللہ شہاب کا "یا خدا" ایسی ہی چیزیں ہیں۔ نقطۂ نظر کے فرق نے ان میں اچھا خاصا فرق پیدا کر دیا۔ مثال کے طور پر شاہد احمد

---

[1] فسادات کے پس منظر پر بعض بہترین افسانے آغا بابر، خدیجہ مستور، اور ڈاکٹر صلاح الدین اکبر نے لکھے تھے (ص)

کا دلی کی پہنچتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر ذہنی نہیں ہے۔ شاہد کا نقطۂ نظر بہت حد تک الزام رکھنے والا انداز رکھتا ہے لیکن "چھٹا دریا" میں یہ جذبہ کام نہیں کر رہا ہے۔ "چھٹا دریا" کے لکھنے والے نے اپنے فوری جذبات پر قابو پا لیا ہے جو محض الزام بازی کا جذبہ پیدا کرتا ہے بلکہ اس میں اس دکھ درد کا گہرا ذکر ہے جو ایک دوسرے سے جدا ہوتے وقت پیدا ہوتا رہتا ہے یہ تو خیر میں دوسری صنف میں چلا گیا۔ افسانوں میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے زیادہ تر افسانوں میں اس انسانی دکھ درد کا ذکر ہے جو ایسی تقسیم کے وقت پیدا ہوا یا ہونا چاہئے تھا۔ ایسے افسانوں کے سب سے زیادہ دلدوز موضوع وہ ہیں جو بچوں کی گمشدگی۔ عورتوں کے اغوا اور بازیافت سے تعلق رکھتے ہیں۔ منٹو۔ بیدی۔ کرشن۔ قاسمی۔ رام لعل۔ ستیش بترا وغیرہ کے بعض افسانے انسانی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرا موضوع جو ہندوستان اور پاکستان میں لامحالہ مختلف تھا، وہ یہ تھا کہ ہندوستان میں جس قسم کی منصوبہ بندی اور جمہوری تجربے ہو رہے تھے وہ کس قسم کے خیالات اور تجربے پیدا کر رہے تھے اور پاکستان میں جو نظام تھا اس کی وجہ سے کیسے تاثرات پیدا ہوئے اس کا عکس پاکستان کے افسانوں میں کم اور ہندوستان کے افسانوں میں بہت زیادہ دکھائی دیتا ہے کیونکہ ہندوستان میں نسبتۃً اظہار خیال کی زیادہ آزادی تھی، آپ کو بہت سے ایسے افسانے ملیں گے جیسے "بُت جاگتے ہیں"۔ "پانچ روپے کا نوٹ" وغیرہ، جن میں نظام حکومت کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ سیاسی پہلو کہہ لیجئے یا سماجی، اس کے اظہار میں یہاں نسبتۃً زیادہ آزادی ہے۔ ہندوستان کے افسانوں کا موضوع اب بھی زیادہ تر سماجی ہے۔ پاکستان کے افسانوں کا موضوع اس حد تک سماجی نہیں ہے۔

یہ کہنا کہ افسانہ ایک سماجی موضوع پر مبنی ہے۔ ایک خاص رجحان کی ترجمانی کرتا ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ سماجی مسائل کی اوّلیت جو ہمارے افسانوں میں پائی جاتی تھی اور جیسے ہمارے افسانوں میں اس کا ارتقا ہو رہا تھا اسے ہندوستان کے افسانہ نویسوں نے برقرار رکھا ہے۔ ۴۷ء کے بعد جو مسائل پیدا ہوئے تھے ان میں انھیں کو اوّلیت حاصل تھی جن میں عصری زندگی کے مزے مل سکتے ہیں۔ خالص جنسی موضوعات پہلے ہی سے کم ہو چکے تھے اب اگر کہیں تھوڑا بہت ان کا ذکر پایا بھی جاتا ہے تو اسے جنس زدگی نہیں کہہ سکتے۔ اس کا تذکرہ جو مہاجروں اور شرنارتھیوں کے سلسلے میں پایا جاتا ہے اور اس کا پایا جانا ضروری تھا، وہ بھی ایک سماجی نوعیت رکھتا ہے کیونکہ وہ اس ٹریجڈی اور اس المیہ کو اور تلخ بناتا ہے جیسے "گھری۔ تباہی، بربادی، جذباتی اور مادّی انتشار کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں۔ منٹو اور قاسمی کے کئی افسانوں میں یہ المیہ بہت گہرا ہے اور مجھے خیال آتا ہے کہ بترا صاحب کے افسانے "کانٹا" میں جہاں لڑکی کے ماتھے پر چند فحش الفاظ کھود دیئے گئے ہیں جنسیت کی یہی نوعیت ہے۔ اس افسانے میں جنسی بہیمیت اور انسانیت کا دلچسپ تقابل ہے۔ "کھول دو" منٹو کا غیر معمولی طاقت رکھنے والا افسانہ ہے۔ ایک حیثیت سے اس میں مسئلہ جنسی ہے لیکن اسے لکھنے کا جو ڈھنگ ہے اس کے پیچھے جو زندگی کا المیہ ہے وہ اس افسانے کو عظمت بخشتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت ہندوستان کے افسانہ نویسوں میں جنسیت کو موضوع بنانے کا میلان دبا ہوا ہے، بے حد دبا ہوا ہے۔ اس طرح سے جو عجیب اور کھوکھلی قسم کی رومانیت تھی وہ بھی دب گئی ہے اور ہم اپنی نئی زندگی کے مسائل کی طرف دھیرے دھیرے بڑھتے جا رہے ہیں۔ اس طرح لامحالہ نئے موضوعات کی تلاش میں، ان کے پیش کش طریقے میں بھی تبدیلی ہوئی اور ہو رہی ہے۔ ایسا ہونا ناگزیر ہے کیونکہ افسانہ نویسی کی اس شاندار روایت کو اسی طرح آگے بڑھایا جا سکتا ہے۔

اب افسانے کو ایک مخصوص واقعہ۔ ایک مخصوص تصوّر یا ایک مخصوص خیال کے گرد زیادہ گٹھ کر لکھنے کی طرف توجہ زیادہ ہو رہی ہے افسانہ نگاروں میں اس بات کا شعور اور احساس پہلے کی نسبت زیادہ ہے کہ اگر ان کے افسانے میں نفسیاتی صداقت نہیں ہوگی۔ اگر خارج اور باطن دونوں میں مطابقت نہیں ہوگی۔ اگر بیرونی زندگی کا عکس اندرونی زندگی پر سماجی اور نفسیاتی واقعیت کے ساتھ نہیں پڑے گا تو ان کے افسانے کامیاب نہیں ہوں گے یعنی محض سپاٹ خارجی زندگی کو ایک حقیقت پسند کی حیثیت سے پیش کر دینا آج کے افسانہ نویس کو ناکافی معلوم ہو رہا ہے میرا خیال ہے کہ یہ موضوع اور فن کی ہم آہنگی اور وحدت کی طرف ایک اچھا قدم ہے۔ نہ تو ہم ان حقائق سے جو ہماری داخلی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں انکار کر سکتے ہیں۔ اور نہ باطنی زندگی میں جو طوفان اٹھ رہا ہے اس سے بچ سکتے ہیں۔ ان دونوں کے میل ہی سے ایک بہتر افسانہ وجود میں آ سکتا ہے

ایسا افسانہ زیادہ (REAL) حقیقت پسندانہ ہوتا ہے اور اپنی بناوٹ اور تعمیر کے اعتبار سے پڑھنے والے کو زیادہ مطمئن کرتا ہے۔ یہاں ایک معمولی فنی اور ذہنی صلاحیت رکھنے والے افسانہ نگاروں کو ایک دشواری پیش آتی ہے وہ یہ نہیں جانتے کہ ان کا جو نظریہ ہے اس کو سامنے رکھ کر جن واقعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کو کس طرح سے اس بڑی حقیقت سے لے جاکر ملا دیں جس کی وہ کڑی ہیں۔ ایسی حالت میں ان کو سخت ناکامی ہوتی ہے۔

میں یہاں پر بالکل ایک اصولی بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ اس پر غور کریں اور اگر بحث کرنا چاہتے ہیں تو بحث کریں۔ وہ ہے فن کار کی آزادی اور اس کے مقصد کا تعین۔ ہمیں یہ حق حاصل نہیں ہے کہ ہم فن کار سے اس کی انفرادی آزادی چھینیں۔ اس کے انفرادی میلان اور سوچنے کے طریقے پر پابندی لگائیں ہمیں اس سے اس بات کا مطالبہ کرنے کا حق حاصل ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربے کو اپنی پرائیویٹ دنیا کو جب باہر نکالے، جب فن کی شکل دے تو وہ دوسروں کے تجربے سے اتنا مختلف نہ ہو کہ ہم اسے پوری طرح محسوس کرنے میں دشواری محسوس کریں یا ناکام رہیں دوسرے معنوں میں لکھنے والے کے لئے جو بنیادی مسئلہ ہے وہ یہ ہے کہ اپنے ذاتی تجربوں کو، اپنی ذاتی معلومات کو، اپنے ذاتی سوچنے اور غور کرنے کے طریقوں کو جب کسی ایسے سانچے میں ڈھالنا چاہے جس کو وہ دنیا کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے تو اس کا فرض ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح اسے اس بڑی دنیا سے ہم آہنگ کرے جو اس کے گرد و پیش ہے۔ اگر اس میں وہ ناکام رہتا ہے تو اس حد تک اس کا فن محدود ہو جاتا ہے۔ یہاں کوئی دو رائیں نہیں ہو سکتیں چاہے کوئی بڑے سے بڑا لکھنے والا ہو۔ اس کے پڑھنے والے ہونا چاہئیں۔ وہ لوگ ہونا چاہئیں جو لکھنے والے کے تاثرات میں شریک ہو سکیں۔ جیمز جوائس ایک بہت مختصر سے گروہ کے لئے بڑا لکھنے والا ہے۔ لاکھوں پڑھنے والے اسے پڑھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ ٹالسٹائی۔ بالزاک، چیخوف، جیک لنڈن کے پڑھنے والے ایک وسیع دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ جوائس نے ایک خاص تجربہ کیا۔ اس نے اندرونی دنیا کو ایک خاص شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی، ایک محدود تجربے کو ایک محدود زبان میں ایک محدود ڈھنگ سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایک لحاظ سے یہ ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن فن کی اس عظمت کو وہ نہیں پا سکا جو ٹالسٹائی کی WAR OF PEACE میں پائی جاتی ہے اس لئے کہ وہ اپنے ذاتی تجربات کو دنیا کے تجربوں سے اس طرح ہم آہنگ کرتا ہے کہ کوئی پڑھنے والا ایسا محسوس نہیں کر سکتا کہ ٹالسٹائی نے جو لکھا ہے وہ انسانی تجربے کے باہر کی باتیں ہیں۔

اس سلسلے میں میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے افسانہ نگاروں کا جو مسئلہ ہے وہ یہ ہے کہ موضوع کا انتخاب خود ان پر چھوڑا جائیگا وہ اپنے رجحان کے مطابق موضوع چنیں گے۔ لیکن جب وہ اسے پیش کریں گے تو فن کے کچھ لوازم ہوتے ہیں ان کا احترام کریں گے ان کو پیش نظر رکھیں گے اور یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ وہ لکیر کے فقیر ہوں اور جس طرح سے دوسروں نے افسانے لکھے ہیں وہ بھی ویسے ہی افسانے لکھیں۔ ان کا جی چاہے فن میں تجربے کریں اور ان فنی تجربوں کو ایسی شکل دیں جو انفرادیت کی حامل ہو لیکن انہیں اس کا خیال رکھنا ہوگا کہ ان کا فن، موضوع اور ذاتی تجربے عام لوگوں کے تجربوں کی دسترس میں آ جائیں۔ اس وقت جو تجربے ہو رہے ہیں وہ فن اور ٹیکنیک کے نقطۂ نظر سے خوش آئند ہیں۔ ہمیں کسی بھی حالت میں نہیں سوچنا چاہئے کہ جتنے تجربے کئے جا رہے ہیں وہ سب کے سب کامیاب ہی ہوں گے۔ تجربے ہمیشہ کئے گئے ہیں ان میں سے جو زمانے کا بوجھ سہہ گئے وہ سہہ گئے، ورنہ اکثر مٹ جاتے ہیں۔ ہمیں کبھی تجربوں سے نہیں گھبرانا چاہئے۔ موضوعات کے انتخاب میں بھی جرأت سے کام لینے کی ضرورت ہے موضوع اور مواد کو پیش کرنے کی ٹیکنیک اظہار کا ذاتی طریقہ ہے۔ موضوع اور ٹیکنیک کے لحاظ سے جسے مختصر افسانہ کہا جا سکے اس کی حدیں کافی وسیع ہیں۔ اگر آپ عالمی ادب کے اہم افسانے پڑھیں گے تو ان کی ٹیکنیک کا تنوع آپ کو متحیر کر دے گا۔

اچھا لکھنے والا جب اپنے انداز سے اپنا مواد پیش کرتا ہے تو اس کی ٹیکنیک الگ ہو جاتی ہے۔ کوئی تفصیلات میں جاتا ہے کوئی واقعات کو مختصر طریقے سے پیش کرتا ہے۔ کوئی کردار کو ابھارتا ہے۔ کوئی پس منظر کو، کوئی پس منظر کو زیادہ نمایاں کرتا ہے کوئی فضا اور تاثر پر زور دیتا ہے۔ کوئی مرکزی خیال پر، یہی سارے جدید افسانہ نگار کر رہے ہیں۔

بہت طول ہوتا جا رہا ہے اس لئے اب میں مختصراً دو تین ضروری باتیں عرض کر دینا چاہتا ہوں۔ اس وقت تک میں نے افسانہ نگاری کا زیادہ اور افسانہ نگاروں کا ذکر کم کیا ہے۔ ایک سبب تو یہ ہے کہ مختصر ذکر سے بات واضح نہیں ہوتی۔ صرف فتوے دینے سے کام نہیں چلتا اور اس گفتگو میں زیادہ تفصیل کا موقع نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانہ نگاروں کی تعداد بہت زیادہ ہے، ان میں سے چند کا ذکر بھی ممکن نہیں ہے تاہم دو چار لفظ چند افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جن افسانہ نگاروں نے پندرہ سال پہلے اہمیت حاصل کر لی تھی ان میں سے اکثر کا ذکر آ چکا ہے اور یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ان میں سے بعض آج بھی سالارِ کارواں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس دوران میں کچھ لکھنے والے بھی ان کے قریب آ گئے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کا نام آتا ہے۔

چودہ پندرہ سال پہلے کی بات ہے کہ میں نے قاسمی کے ابتدائی مجموعے "چوپال"۔ "سیلاب یا گرداب" "طلوع و غروب" اور قطعات کا مجموعہ "رم جھم" ایک ساتھ دیکھ کر اس وقت کسی سلسلے میں میں نے کہا تھا کہ احمد ندیم شاعر اور احمد ندیم افسانہ نگار ساتھ ساتھ چل رہے ہیں اور مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار احمد ندیم، شاعر احمد ندیم سے آگے بڑھ رہا ہے۔ پھر ان کی نظموں کا مجموعہ "جلال و جمال" نکلا اور افسانوں کے متعدد مجموعے شائع ہوئے۔ مجھے اکثر نظمیں بہت پسند آئیں لیکن میری پہلی رائے باقی رہی۔ اور آج میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ وہ افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں ایک بڑی معزز جگہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے مسلسل اچھے افسانے لکھے ہیں اور اس وقت تو مشکل ہی سے ان کا کوئی ایسا افسانہ ہوگا، جو دامنِ دل کو نہ کھینچتا ہو۔ فن کے شعور، موضوع کی بصیرت، مواد پر قدرت، تنوع اور فن کار کے گدازِ دل۔ کسی حیثیت سے بھی دیکھا جائے وہ ایک مکمل افسانہ نگار ثابت ہوتے ہیں۔ "موج خوں"۔ "پرمیشور سنگھ"۔ "ماتم"۔ "سناٹا" وغیرہ اس کا ثبوت ہیں۔

غلام عباس کم لکھتے ہیں لیکن "آنندی کے بعد" "سلسلے اور اوور کوٹ" ان کے کمالِ فن کا اعلیٰ ثبوت پیش کرتے ہیں۔ اختر اور ینوی نے "کیچلیاں اور بالِ جبریل" لکھ کر "منظر اور پس منظر"۔ "سیمنٹ اور ڈائنامائٹ" والے اختر کا قد بہت بلند کر دیا ہے۔ اساطیری اشاریت کے لحاظ سے یہ افسانہ منفرد ہے۔

اختر انصاری نے حال میں افسانے کم لکھے ہیں لیکن اپنے منتخب مجموعے "یہ زندگی" میں انھوں نے افسانہ نگار کی حیثیت سے پھر اپنی عظمت کا احساس دلایا ہے۔ بلونت سنگھ۔ "ہاجرہ مسرور"۔ "خدیجہ مستور"۔ رضیہ سجاد ظہیر، شوکت صدیقی، مسیح الحسن۔ انتظار حسین ہر ایک نے ترقی ہی کی طرف قدم بڑھائے ہیں۔ خواجہ احمد عباس تو دراصل ۱۹۴۷ء کے بعد ہی میدان میں آئے لیکن گذشتہ پانچ چھ سال میں انھوں نے عصری زندگی کو کھنگال کر بعض بیش قیمت موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ہلکی سی رمزیت کے پردے میں ان کے وہ افسانے جو قومی اور فرقہ دارانہ اتحاد۔ موجودہ جذباتی اور سماجی انتشار اور کانگو کے متعلق لکھے گئے ہیں وہ انھیں کا دوررس ذہن لکھ سکتا تھا۔

جو اچھے افسانہ نگار اپنی جگہ بنا کر ہٹ گئے ہیں اُن کی غیر حاضری کبھی کبھی ان کے نظر انداز ہو جانے کا سبب بن جاتی ہے۔

اس موقع پر مجھے ایک تاریخی لطیفہ یاد آیا:

نپولین نے جب غالباً آسٹریا یا اٹلی فتح کر لیا، اس کے فوراً بعد پھر فوجوں کو تیاری کا حکم دے دیا۔ اس پر کسی جنرل نے کہا کہ "ابھی لڑائی ختم ہوئی ہے آپ نے پھر تیاری کا حکم دے دیا۔"

نپولین نے جواب دیا کہ "اگر تھوڑی دیر ہو جائے گی تو لوگ نپولین کو بھول جائیں گے۔"

تو زمانے کی رفتار کا واقعی یہی حال ہے کہ جو شخص میدان میں ہے اور مسلسل اپنے آپ کو منوائے جا رہا ہے۔ اُسے مانا جاتا ہے اور جو لوگ ذرا ہٹ جاتے ہیں وہ بڑی آسانی سے بھلا دیئے جاتے ہیں اس وجہ سے احمد علی۔ سجاد ظہیر۔ ممتاز شیریں۔ حسن عسکری وغیرہ کے نام دیر میں یاد آتے ہیں انھیں جان بوجھ کر نظر انداز نہیں کیا جاتا۔

ایک بڑی خیریت یہ ہے کہ شعراء کی طرح افسانہ نگاروں میں پرانی اور نئی نسل کی بحث بہت زیادہ بھیانک نہیں ہوئی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری میں اشاریت، ابہام اور زبان کے تجربے زیادہ اور آسانی سے ہو سکتے ہیں۔ افسانے میں وہ بات نہیں۔ اس لئے ۱۹۴۷ء کے بعد سے جو نئے لکھنے والے اُبھرے ہیں، ان کا ذکر بھی برابر آتا رہتا ہے چنانچہ تیسرے طبقے میں وہ لوگ آجاتے ہیں جن کی شہرت ۱۹۵۰ء کے بعد شروع ہوئی اور وہ نمایاں طور پر آگے آئے۔ ان میں رام لعل۔ جیلانی بانو۔ سریش تبرا۔ شیشیشر پردیپ۔ عابد سہیل۔ واجدہ تبسم۔ آمنہ ابوالحسن۔ اقبال متین۔ رتن سنگھ۔ ابن الحسن اقبال مجید وغیرہ اہم ہیں[۱]۔ ان ناموں میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔ گفتگو کے خاتمے پر اس آخری گروہ کے بارے میں کچھ تھوڑی سی باتیں کرنا چاہتا ہوں۔ یہ الزام جو لگایا جاتا ہے کہ نقادوں نے ایک منفی رویہ اختیار کیا ہے اور بہت سے افسانہ نگاروں کا ذکر نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں کہ کوئی شخص تمام افسانہ نگاروں کا یکساں طور پر ذکر نہیں کر سکتا۔ صرف ایسے ہی لوگوں کا ذکر آسکتا ہے جنھوں نے کسی خاص رجحان کی آبیاری کی ہے یا فن میں کسی مخصوص طرز کا اضافہ کیا ہے۔ میں نے جو چند نام اوپر لئے ہیں ان میں سے اکثر کے افسانے میں نے خاصی تعداد میں پڑھے ہیں۔ خود ان سے سنے ہیں۔ فن سے متعلق ان سے گفتگو کی ہے اس لئے ان کے متعلق بعض باتیں صاف گوئی سے کہہ سکتا ہوں۔ ایک بات شروع ہی میں کہہ دینے کی ہے اور وہ یہ ہے کہ ان میں تقریباً ہر ایک کو احساس ہے کہ ان کی راہ میں چند بڑے بڑے نام حائل ہیں اور جب تک وہ ان حائل ہونے والی دیواروں کو نہیں توڑیں گے یا ان سے کترا کر نہیں نکل جائیں گے۔ اس وقت تک ان کو وہ اہمیت حاصل نہیں ہو سکتی جو کچھ دن پہلے کچھ ہی دنوں کے اندر کچھ لوگوں کو حاصل ہو گئی تھی۔ آگے بڑھنے میں تاریخ بھی مدد کرتی ہے چنانچہ ۱۹۳۶ء کے بعد ہمارے ادب میں جو تیز رفتاری تھی اس میں بہت سے اہم اور غیر اہم لوگوں کو شہرت حاصل ہو گئی، کیونکہ اُن کے ہاتھ ایسا کچا مال آیا جس کو انھوں نے جلدی سے بنا سنوار کے پیش کر دیا۔ اُس وقت کے بازار میں اس کی بڑی مانگ تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ لوگ تیزی سے شہرت کے زینوں پر چڑھتے گئے۔ ان لوگوں میں سے جن لوگوں نے ریاضت کی، جو اپنے فنی شعور کو جلا دیتے اور اس میں اضافہ کرتے رہے ان کو ہم اس وقت بھی عزت کی نظر سے دیکھتے ہیں لیکن نئے افسانہ نگاروں کے لئے یہ معاملہ زبردست آزمائش کا ہے۔ ان کو فن اور مواد دونوں کے نقطۂ نظر سے اپنے کو نیا ثابت کرنا ہے۔ بہتر ثابت کرنا ہے یعنی محض کسی کا مقلد یا نقال نہیں بننا ہے بلکہ اپنی انفرادیت سے ایک نیا معیار قائم کرنا ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے انفرادی طور پر اپنے افسانوں کے لئے مواد تلاش کرنے اور اپنے سوچنے اور سمجھنے کے دائرے کو وسیع کرنے کے لئے اپنے اپنے میدان منتخب کرلئے ہیں۔ انھوں نے جو بیان اور اظہار کے طریقے اختیار کئے ہیں وہ بھی کسی حد تک منفرد ہیں۔ لیکن اب تک مجھے ان سب میں جو مجموعی خامی نظر آئی ہے وہ یہ ہے کہ اس وقت تک انھوں نے اپنے ذاتی تجربوں کو کسی آفاقی تجربے سے ملانے کی پوری کوشش نہیں کی۔ میں جانتا ہوں کہ یہ کام کسی خاص طرح کے میکانکی عمل سے نہیں ہوگا۔ یہ اس طرح ہوگا کہ بحیثیت انسان کے انسان کے وجود کا تصور۔ انسانی غم اور خوشی کے وجود کا تصور اور انسان کے جذبات میں جو ہیجان۔ ہلچل کی منزلیں آتی رہتی ہیں اُن کے محرکات کا تصور، اور ان کے مختلف اوقات میں تبدیل ہوتے رہنے کا تصور یا تو وجدانی طور پر یا علمی طور پر ہمارے ذہن کا جزو بن چکا ہو۔ یعنی ہمارے مشاہدے اور ہمارے وجدان میں یہ ساری کی ساری چیزیں اپنی پوری طاقت اور شعور کے ساتھ آگئی ہوں۔ ہم سمجھ چکے ہوں کہ ان چیزوں کی انسانی سماج اور انسانی زندگی میں کیا جگہ ہے۔ معاشی پریشانیاں، جنسی تعلقات، مرنا اور جینا، امن اور جنگ، حسد اور بے حوصلگی۔ بے کاری اور بے روزگاری کے مسئلے، محبت اور فرض کی کشمکش اور ایسے دوسرے موضوعات کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی ابدی قدروں کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ یہ واقعات تنہا نہیں ہیں۔ افسانہ نگار اپنی آسانی اور ضرورت کے لئے انھیں زندگی کے دھارے سے الگ کر لیتا ہے۔ ہر واقعہ انسان کی زندگی میں ایک بڑے طربیہ یا المیہ کی بنیاد بن سکتا ہے

[۱] جاویدہ جعفری کے ابتدائی افسانوں کے متعلق کیا خیال ہے؟ (ص)

لیکن اگر انفرادی طور پر الگ کر کے بیان کیا جائے تو اس کی حیثیت ایک تنہا اور مجرد تجربے کی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی حالت میں افسانہ عظیم نہیں بنتا

یہ بات ہر بڑے افسانہ نویس کے ہاں ملے گی کہ چھوٹے چھوٹے واقعات کو پیش کرتے وقت بھی وہ انسان کے سامنے وجود کی دہشت کن بے قراری اور بے چینی کا جو احساس ہوتا ہے اس کی جھلک پیدا کر دیتا ہے۔ مجھے کچھ ایسا شک ہو رہا ہے کہ میں شاید پوری طرح اپنی بات کو واضح نہیں کر سکا ہوں۔ میرا مقصد صرف یہ ہے کہ ادب ایک آئینہ ہے جس میں زندگی متحرک اور لرزاں نظر آتی ہے اور جو شخص تخلیقی ادب یعنی افسانے اور ناول کا مطالعہ کرتا ہے وہ واقعات کو محض واقعات کی حیثیت سے نہیں۔ علامتوں کی حیثیت سے دیکھنا چاہتا ہے، تاکہ واقعہ انفرادی اور محدود رہتے ہوئے بھی بہت سے دوسرے واقعات کا نمائندہ اور ترجمان بن جائے۔

یہ بات مطالعہ، مشاہدہ اور فکر سے حاصل ہو سکتی ہے۔ انسانی زندگی میں اسباب وعلل کے رشتوں کو جاننے اور انسانی نفس میں محرکات کے عمل اور ردّعمل کو سمجھنے سے آسکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے بالکل نئے افسانہ نگاروں کے یہاں یہ بات ملتی ہی نہیں۔ نہیں ملتی ضرور ہے لیکن کم۔ جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام لئے ہیں ان میں سے ہر ایک کے دو چار افسانے ایسے ہیں جن میں وہی عظمت ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے مثلاً جیلانی بانو کا "موم کی دیوی" رام لعل کا "اوس"۔ "اماں"۔ "سیوادار" تبرا کا "ویران بہاریں"۔ رہتا نگ پاس" "تیس سال پہلے" وغیرہ۔ لیکن ابھی ان کے فن کو اور ترقی کرنا ہے ابھی ایسا نہیں معلوم ہوتا کہ ہر افسانہ ان کے فن کی نمائندگی کر رہا ہے، ہر افسانے کے اندر سے وہ بول رہے ہیں اور پڑھنے والوں کو انسانی فطرت یا کائنات کے کسی راز سے آشنا کر رہے ہیں۔

یہ بات کوئی خاص تدبیر اختیار کرنے سے پیدا نہیں ہو سکے گی۔ بلکہ زندگی کے گہرے شعور سے ہوگی جو شعور فن کا اصل مسئلہ ہے یا تو ہمارے اندر کوئی ایسی وجدانی کیفیت ہو جس سے ہم انسانی دکھ درد کو اور مسرّت کے پہلوؤں کو فوراً جان لیں یا ہمارا مطالعہ، علم اور مشاہدہ اتنا گہرا ہو کہ ہم جن واقعات سے دوچار ہوں اس کی تہہ تک جا سکیں اور محسوس کریں کہ ایسا ہوا ہوگا یا ایسا ہو سکتا ہے ہمارے موجودہ دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں انفرادی طور پر بہت اعلیٰ پائے کے افسانے مل جاتے ہیں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک افسانہ کسی کو پسند آتا ہے کسی کو نہیں اس سے گھبرانا نہیں چاہئیے۔ ان افسانوں پر جو اختلافات ہوتے ہیں وہ اس لئے ہوتے ہیں کہ ان کا ردّعمل ہم میں سے ہر ایک پر مختلف ہوتا ہے، جو افسانے ہمارے ذاتی تجربے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں انھیں ہم پسند کرتے ہیں۔ جو نہیں ہوتے ان کے متعلق سوچنے لگتے ہیں۔

رام لعل صاحب کے افسانہ "تماشا" پر جو بحث ہوئی تھی اس میں چند لوگوں کو یہ خیال ہوا کہ اتنی تیز ریل پر دوڑ کر چڑھ جانا ناممکن ہے۔

ستیش تبرا کے "تیس سال پہلے" میں ڈاک بنگلہ کے اندر جو واقعہ پیش آتا ہے اور بچّہ مر جاتا ہے وہ ممکن ہے کہ نہیں؟ اس پر بھی بحث ہو چکی ہے۔ اس طرح چھوٹے چھوٹے مسائل پیش آتے رہتے ہیں یہ یاد رکھنا چاہئیے کہ ہر شخص واقعہ سے یکساں طور پر متاثر نہیں ہو سکتا ایسے موقعہ پر ہمیں یہ دیکھنا چاہئیے کہ کوئی واقعہ نارمل حالات میں منطقی اور فطری طور پر اور ابنارمل ABNORMAL حالات میں امکانی طور پر ہو سکتا ہے یا نہیں۔ یہ بات ارسطو نے بھی کہی تھی، واقعات کا امکانی حدوں کے اندر لانا اور چُول سے چُول بٹھانا ضروری ہے ورنہ افسانے کے واقعات متاثر نہیں کر سکیں گے۔

اس کے بعد سب سے بڑی بات یہ ہے کہ لکھنے والا تخلیقی لگن کے ساتھ اپنی شخصیت اور اپنی رُوح افسانے کے اندر منتقل کر دے ایسا ہو جائے تو افسانے کے ناکام یا کمزور ہونے کا سبب باقی نہیں رہ جائے گا۔

میں نے آپ کا بہت وقت لیا۔ اس کے لئے معذرت خواہ ہوں لیکن گفتگو ختم کرنے سے پہلے یہ ضرور کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں اردُو افسانے کی رفتارِ ترقی سے مایوس نہیں ہوں۔ مجھے ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ ہمارے افسانہ نویس زندگی کے نئے تجربوں

سے وسیع معلومات حاصل کر رہے ہیں۔ اگرچہ یہ ضرور ہے کہ اس وقت تک کے ادیبوں میں عقیدہ اور نصب العین کی جو کمی ہے وہ پوری طرح سے اُبھرتی ہوئی نئی انسانیت اور ملک کے تعمیری کاموں سے دلچسپی ... ... کی طرف مائل نہیں کر رہی ہے، لیکن جہاں تک جدید نفسیاتی اُلجھنوں کے سمجھنے کا سوال ہے اس پر موجودہ افسانہ نگار کی نظر گہری ہے۔ اس لئے میں جدید افسانے کے مستقبل سے مایوس نہیں ہوں۔ مجھے افسوس ہے کہ آپ کا اتنا وقت لینے کے بعد بھی میں پوری طرح مطمئن نہیں ہوں کہ میں نے تمام باتیں کہہ دیں۔ خیر تمام باتیں تو کیا کہتا یہ احساس ضرور ہے کہ میں نے آپ کو افسانہ نویسی کے بعض بنیادی مسائل کی طرف متوجہ کر دیا ہے۔ اگر میں اس میں کامیاب ہو گیا ہوں تو مجھے خوشی ہے۔

اُردو افسانے کا ارتقاء

(ڈاکٹر محمد حسن)

میں اس مقالے کو معذرت کے ساتھ شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے کچھ عرصے سے اُردو افسانے کی رفتار نے مایوس کیا۔ یوں تو وقتی تاثرات اور عصری آہستہ خرامی کے شکوے ہمیشہ قابلِ اعتنا نہیں ہوتے، زمانہ وقت کے مذاق اور شاہکاروں کی ابدی قدر وقیمت میں تبدیلیاں کیا کرتا ہے۔ ہم خود اپنے عہد اور اس کی آویزش، انتشار، امراض اور حقائق کے اس قدر قریبی جزو ہوتے ہیں کہ اپنے عصری ادب پر کوئی خارجی اور حتمی فیصلہ کرنے کے مشکل ہی سے اہل قرار دیئے جاسکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نے بہت سے تاج اُتارے ہیں اور قلم چھینے ہیں، بہت سی شہرتوں کے فلک بوس مینارے شکست کئے ہیں اور زمانے کی گرد بر دیں دبے کچلے ہوئے نہ جانے کتنے شاہکاروں کو پھر سے اجیالا ہے۔

پھر بھی اپنے عہد، اور اس کے بنائے ہوئے عمرانی اور فنی مذاق کے پیشِ نظر میری طرح افسانے کو شوق اور ہمدردی سے پڑھنے والے بہت سے لوگوں نے اُردو افسانے کی رفتار کو اطمینان سے زیادہ تشویش کی نظر سے دیکھا ہے۔ کیا ہم آگے بڑھ رہے ہیں؟ کیا اُردو افسانے میں زندگی اور سماج کا وہ قریبی اور آشنا آہنگ سُنائی دیتا ہے جو افسانے میں شعور اور تاریخی حقائق کے رابطے ملاتا ہے۔ کیا اُردو افسانوں میں ہم ہندوستان کا رُوپ دیکھ سکتے ہیں۔ اُن لوگوں کو پہچان سکتے ہیں جن سے ہندوستان آباد ہے، کیا ہمارے افسانے میں ہمارے قومی کردار کی کوئی جھلک ہے؟

قومی کردار دراصل بین الاقوامی رُوح کے منافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ قومی کردار کی اس طرح تشریح کی جائے کہ وہ دنیا زمانے کے لوگوں سے الگ ممتاز یا برسرِ پیکار نظر آئے۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ ہمارے افسانے کو ہماری گلیاں، ہمارے کُوچے۔ ہمارے آوارہ گرد اور سُرخ و سیاہ صدیوں کے سائے تلے دبے ہوئے ہمارے ہم وطنوں کا ذکر کرنا ہے۔

خیال اسیر نہیں ہوتا۔ وہ قوم، رنگ و نسل اور برّاعظم میں قید نہیں۔ اُن سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور انہی حالات کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ افسانے کا فن خیال آرائی اور مجرد فلسفہ طرازی کا نہیں ہے۔ شاعری کو اگر کثرت سے وحدت اور حقیقت سے خیال کی طرف گرم سفر کہا جاسکتا، تو افسانہ اس کے برخلاف وحدت سے کثرت کی طرف آتا ہے اور خیال سے حقیقت کے مجسمے ڈھالتا ہے اور محفلیں سجاتا ہے۔

شاعر ایک مخصوص صورتِ حال سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے۔ اس صورتِ حال کی مادّی حیثیت پوری طرح بیان کرے، لیکن افسانہ نگار ان مجرد تاثر اور خیال کے لئے موزوں سانچے ڈھالتا ہے، کردار بناتا ہے، ان کرداروں کی خصوصیات کو واضح کرنے کے لئے اور کہانی میں اس تاثر کو پوری طرح اُجاگر کرنے کے لئے مناسب واقعات ڈھونڈتا ہے۔ نظم اس طرح پیش منظر سے غرض رکھتی ہے

مگر افسانہ بغیر پس منظر کے مکمل نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض شاعروں سے دشوار ہے وہ صرف مجرد خیالوں کی عکاسی اور تبلیغ کا کام نہیں کر سکتے۔ انہیں خیالوں کو مختلف کرداروں اور واقعات کی مدد سے زندہ اور شاداب کرنا ہے اور قابلِ یقین بنانا ہے۔ اس قدر قابلِ یقین کہ جس طرح لوگ جارج ایلیٹ کی رمولا کو تلاش کرنے کے لئے روم کی گلیاں چھانا کرتے تھے۔ اسی طرح ہمارے قارئین بھی ہندوستان کے دیہاتی اور شہری زندگی کے کرداروں پر ایمان لا سکیں اور انہیں تلاش کر سکیں۔

ہمارے افسانے نے یہ کام بہت ادھورے طریقے پر کیا ہے۔ میرا ذہن اس موڑ کی طرف جاتا ہے جب اُردو افسانہ رومانی ماورائیت کے میدان سے نکل کر ترقی پسند حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھا رہا تھا۔ سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کے بطن سے ایک نیا شعور آہستہ آہستہ ابھرنے لگا تھا۔ گو اس سے قبل ہی متوسط طبقے کے سر پر میر افسانہ کا تاج رکھا جا چکا تھا۔ اور ہماری کہانیوں میں شہزادے اور مصلحین کی بجائے خیال پرست رومان جگہ پانے لگے تھے، پھر بھی ہماری زندگی ایسے گوشے جن میں حقیقت کی سنگینی، لطافت اور پیچ ہو کافی دیر ہی میں نمایاں ہوئے اور اس کے بعد پریم چند اور ان کے دور نے بیک وقت اصلاح پسندی اور ادب میں سماجی شعور کی آواز بھی بلند کی اور افسانہ کے موضوع کو دیہاتوں اور شہری عوام اور مختلف طبقے کے درمیان پہنچا دیا۔

لیکن یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ کیا ہمارے افسانہ نگار اس کام کو پوری طرح آگے بڑھا سکے ہیں۔ کیا آج کے افسانے نے ہندوستانی زندگی کے اس رُوپ رنگ کو نکھارا اور سنوارا ہے۔ مجھے اس میں شک نہیں کہ یہ کام چھوٹے چھوٹے پیمانے پر ہوتا رہا۔ اِکا دُکا افسانے اپنی زمین سے قریب سماجی زندگی کے آہنگ کو تلاش کرتے ہیں۔ جب تک "رحمان کے جوتے" "گرہن، واپسی" "آخری کوشش" "ہیروشیما کے پہلے ہیروشیما کے بعد" اور "زندگی کے موڑ پر" کا نام ہمارے افسانوی ادب میں زندہ ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آزادی کے بعد اردو افسانے میں عمرانی شعور پیدا ہوا ہے۔ اس سے قبل کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا احساس تو ملتا ہے ادراک نہیں ملتا۔ ہمارے افسانہ نگار سماجی ترتیب اور ماحول کی تلخی اور چبھن کو محسوس تو کر رہے تھے لیکن سنجیدگی سے نہیں۔ اس پر غور کرنے کے بجائے ایک رومانوی بے توجہی برتی جاتی رہی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ آزادی سے قبل کا ہیرو عام طور پر ایک افسردہ مزاج خواب پرست نوجوان ہوتا تھا جس کے آدرش حسین تابناک اور زندگی بخش ہیں لیکن وہ پرامیتھیوز کی طرح حقیقت کے سنگین کوہساروں سے بندھا ہوا ہے۔

یہ بوہیمین کرداریوں پیدا ہوا تھا؟ کیا ہم اسے ترقی پسند کہہ سکتے ہیں یا صرف رجعت پسند۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ہمارا بوہیمین ایک نیا وجود لے کر آیا تھا جس کے خواب اور آدرش مغرب سے آئے تھے اور اس کا ماحول اور اس کا فطری اضمحلال مشرقی ہے۔ پھر وہ متوسط طبقے سے متعلق ہونے کی حیثیت سے دو کشتیوں میں سوار تھا۔ ایک سنہرے میناروں سے محبت کا شکار تھا اور دوسرا عوام کے دردِ مشترک کے احساس کا۔ اس نوجوان کو اپنی کمزوریوں کا بھی احساس تھا۔ اُن زنجیروں کی صلابت کا بھی احساس تھا۔ جو مغربی استبداد نے اور ہماری دقیانوسی قدروں نے ہمیں پہنا رکھی ہیں اور جن کو ہماری پچھلی تمام کوششیں توڑنے میں ناکام ہو چکی تھیں۔ اس گرانباری احساس کے بوجھ سے بالکل کچل جانے کے لئے وہ تیار نہ تھا۔

اس کے ہاتھ میں بغاوت اور تخریب کا عَلم تھا۔ اس کا احتجاج ایک رومانوی باغی کا احتجاج تھا جو اپنی انفرادیت کے شعلے لے کر روایت کے جہاں کو آتش بہ پیرہن کر دیتا ہے خواہ اُسے خود اپنی آگ ہی کا خس و خاشاک ہونا پڑے۔ چنانچہ ہمارے اس دور کے تمام کردار ایسے ذہین اور طباع حساس نوجوان ہیں جو بیزاری، تبدیلی کی خواہش اور اضطراب میں خود ہی جل رہے ہیں وہ ہر ایک چیز سے

بغاوت کرتے ہیں، جنس، مذہب، پرانے ادبی اصول و ضوابط۔ ان کی لڑائی ہر ضابطے کے خلاف ہے۔

لیکن بوہیمین آرٹسٹ کا کارنامہ منفی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا نغمہ سیمرغ کے گیت کی طرح اپنے خاکستر سے دوسری زندگی میں نمود کا جوہر نہیں رکھتا۔ وہ جل سکتا ہے، تعصبات کو جلا سکتا ہے اس لئے چونکا دینے والے موضوعات انھیں محبوب ہیں۔ جنسی نفسیات اور انسانوں کی پردہ دری اُن کا محبوب مشغلہ ہے اور دبے کچلے ہوئے اور مردود کردار ——— طوائفیں، بدمعاش اور پیشہ ور مجرم، ان کے ہیرو ہیں۔

سیاسی پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ کردار بھی بدلا۔ آزادی کی سیاسی نوعیت جو کچھ بھی ہو، یہ ضرور ہوا کہ اس کے ساتھ ہی ہمارے افسانہ نگاروں کو فکر کا کوئی نیا سانچہ اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ ضرورت شعوری طور سے زیادہ غیر شعوری تھی، حالات تبدیل ہوئے تھے اور یہ تبدیلی بڑی بلند آہنگ اور طوفان خیز تھی۔ انگریزوں کی بلاواسطہ حکومت کے خاتمے کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی اور سیاسی زندگی سے مجبوری اور احساس کی ذات کا سب سے نمایاں نشان مٹ گیا۔ اب غلامی کے بوجھ سے پیدا ہونے والی بیزاری جھنجھلاہٹ اور احساس کمتری کے لئے مواقع پیش نہ آتے تھے۔

لیکن اس سے قبل کہ ہمارے دانشور یہ تبدیلی محسوس کر سکیں فسادات نے ہندوستان اور پاکستان کی سرزمین کو ہزاروں خوابوں کا مدفن بنا دیا۔ مذہبی تعصب اور ہند کے برعظیم کی دقیانوسی رجعت پسندی نے ایک بار پھر اپنا سر نکالا۔ وہ مشترک وطنیت کا عزیز تصور جو آہستہ آہستہ نمو پذیر ہو رہا تھا۔ اور کبیر سے لے کر پریم چند تک ایک نمایاں شکل اختیار کرتا چلا آ رہا تھا۔ فسادات کی آگ میں جل رہا تھا ہمارے ادبی سرحد پار کر رہے تھے۔ مذہب کی آگ وطن کے سارے تصورات کو جلائے ڈال رہی تھی۔

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا۔ ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فن کار اس کے تماشائی نہیں تھے اس طوفان سے ہو کر گذر رہے تھے۔ لاکھوں انسان زمین خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکان کر رہے تھے۔ فاقے، دباؤ اور نقل و حمل کی شورش نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان، حیوان کی طرح خون چاٹ رہا تھا اور مخمور اور دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر نئی افتاد توڑنے کی تدبیریں سوچ رہا تھا۔

یہ ایک عظیم مرثیے اور ایک عظیم تر رزمیہ (EPIC) کا موضوع ہو سکتا تھا۔ مرثیہ اُس مشترک تہذیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہو رہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلہ کا شکار ہو گئی تھی اور رزمیہ (EPIC) اس عظیم انسان کا جو حیوانات کے اس طوفانِ خاک و خون سے نہ جلنے کتنے سمندر پار کر کے نکل آیا ہے۔ ابھی تک ہمارے افسانوی ادب نے اس عظیم لیے کو پوری طرح سمویا نہیں ہے لیکن یہ عمرانی انقلاب اور سیاسی تبدیلیاں ہنوز ہمارے فن کار کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہیں۔

اس کے بعد کی کہانی بہت عام ہے، آزادی کے بعد کی مایوسی اور محرومی۔ مہاتما گاندھی کا قتل۔ بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات، اور ایک بار پھر بھوک، افلاس۔ بے روزگاری اور احیائی رجحانات کا عروج کم و بیش برصغیر کے سیاسی اور عمرانی واقعات کا ایک ہلکا سا خاکہ پیش کر سکتے ہیں:

اب اس دور کے افسانے پر نظر کیجئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار ہنگامی واقعات سے فوراً متاثر ہو اور اپنے ارد گرد کے حالات کو فوراً ہی گرفت میں لے لے لیکن یہ توقع غلط نہیں ہے کہ جب وہ ہماری سماجی زندگی کا کوئی پرتو اپنی کہانی میں اسیر کرتا ہے تو اس کے کردار اطمینان بخش ہونے چاہئیں تاکہ اس کی زندگی ہمارے قصبوں کی نیم پختہ سڑکوں کی اُڑتی ہوئی دھول، دیہاتی بازاروں کی تپتی دھوپ ہمارے لوگوں کے لباس اور نقش و نگار کو سمو سکے۔

اس بات کی طرف اس لئے اور بھی بار بار دھیان جاتا ہے کہ اب سے کچھ عرصے پہلے اس قسم کی کوششیں، پنجاب اور یو۔پی کے لکھنے والوں نے خاص طور پر شروع کی تھیں۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں پنجاب کا دیہات غیر مبہم الفاظ اور استعاروں میں بولتا ہے۔ بلونت سنگھ نے ایک سے زیادہ افسانوں میں اس سرزمین کی مست خوشبو اور لوگوں کی پُرخلوص زندگی کی عکاسی کی۔ حیات اللہ انصاری کی "گھیسٹے اور اس کے بھائی کی کہانی" شہر کے نچلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت پرستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "دو سیر آٹا" اور "ادا یا قضا" مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو پوری طرح اسیر کر لیتی ہے۔ میں یہاں علی عباس حسینی اور دیوندر ستیارتھی کا تذکرہ نہیں کروں گا جن کے ہاں پس منظر پیش منظر پر بھی محیط ہو گیا ہے۔

اس دور میں یہ زندگی بہت کم افسانوں میں نمایاں ہو سکی ہے ان میں بیدی کا "لاجونتی" یقیناً سرفہرست ہے اس کے بعد عصمت کا "چوتھی کا جوڑا"، شوکت صدیقی کا "نوچندی جمعرات"، انتظار حسین کا "آخری موم بتی" اور احمد ندیم کا "الحمد للہ" ہے۔ منٹو کی "موذیل" کی عظمت کی راہ دوسری ہے اور اے حمید کا قلم حقیقت کا طلسم ضرور بنتا ہے لیکن وہ ہماری زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھنے کے قائل ہیں۔

بیدی کا افسانہ "لاجونتی" میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہوگا۔ یہ کہانی محض ۱۹۴۷ء کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آتی ہے اور اپنے اصول پرست مگر جذباتی طور پر اجنبی شوہر کے برتاؤ سے شاکی ہے۔ بیدی کے یہاں اس قسم کی تصویریں بھی ہیں:۔

"ابھی گیت کی آواز لوگوں کے کانوں میں گونج رہی تھی۔ صبح بھی نہیں ہو پائی تھی اور محلہ ملا شکور کے مکان ۴۱۴ کی بدھوا ابھی تک اپنے بستر میں کرب ناک سی انگڑائی لے رہی تھی کہ سندر لال کا "گرائیں" لال چند جو اپنا اثر و رسوخ استعمال کر کے سندر لال اور خلیفہ کالکا پرشاد نے راشن ڈپو لے دیا تھا۔ دوڑا دوڑا آیا اور اپنے گاڑھے کی چادر سے ہاتھ پھیلائے ہوئے بولا۔ میں نے لاجو بھابی کو دیکھا ہے۔

"تم اُسے جانتے بھی ہو؟" سندر لال نے پھر سے میٹھے تمباکو کو فرش پر سے اُٹھاتے اور ہتھیلی پر مسلتے ہوئے پوچھا۔ اور ایسا کرتے ہوئے اس نے رسالو کی چلم حقے پر سے اٹھائی اور بولا: "بھلا کیا پہچان ہے اس کی؟"

ایک تیندولا ٹھوڑی پر ہے اور دوسرا گال پر"

لاجونتی ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے۔ مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی۔ نہ جانے کتنی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا لیکن بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعہ کو ایک فنی لطافت بخشی اور اُسے ایک اَبدی حُسن میں تبدیل کر دیا۔ اگر سندر لال بابو لاجونتی کو واپس نہ لیتے اور سیتا اور ایک دوسرا بن باس لیتی تو بھی یہ اصل واقعہ بن کر دقیانوسیت پر ضرب ہو سکتی تھی۔ یہ وہ مثال ہوتی جہاں فن حقیقت کے پیچھے چلتا ہے اس کی رہبری نہیں کرتا۔ جہاں وہ عکس محض ہے تخلیق نہیں، جہاں وہ صرف سطحی حقیقتوں کو دیکھ سکتا ہے ان میں ڈوب کر کسی جہان آفریں حقیقت یا تعمیر تک اس کی رسائی نہیں ہوتی۔

یہ بھی ہو سکتا تھا کہ لاجونتی پھر سے سندر لال کی زندگی میں پہلے کی طرح واپس آ جاتی۔ شاید اصلاح کی یہ آواز بہت سے دلوں کو مطمئن کر سکتی اور کچھ تنقید نگاروں کو اس پر "اشتراکی حقیقت نگاری" کا بھی شبہ ہوتا۔ جہاں دنیا جیسی ہے اسی طرح پیش کرنے سے مطمئن ہونے کی بجائے فن کار یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ اُسے کیسا ہونا چاہئیے۔ سندر لال کی قربانی اور اصول پرستی کا ایک درس تو ہو جاتی مگر یہ درس پوسٹر کا فن ہوتا نگار خانے کا نہیں۔

بیدی نے ان دونوں راستوں سے الگ اپنا راستہ چُنا جو حقیقت سے فن کی طرف جاتا ہے وہ دل اور دماغ کی اس نازک

اور لطیف آویزش تک پہونچتا ہے جو ایک ہنگامی واقعہ کے پس منظر میں جھلکتی ہے۔ لاجونتی واپس آگئی مگر اس کا ماضی، اس کا اصل وجود واپس نہ آسکا۔

"وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ ـــــ لاجونتی ـــــ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی

اور سندر لال جس کا ذہن اصولوں کو تسلیم کر چکا تھا اپنے دل کو بالکل پہلے کی طرح معصوم بے پرواہ اور بے تکلف نہ بنا سکا۔ لاجونتی کو اس کے ذہن نے واپس بلا لیا تھا۔ لیکن اب وہ لاجونتی کا احترام اور دلجوئی کرتا تھا۔ اس کو مارنے پیٹنے اور جھگڑنے والا پرانا سندر لال نہ تھا۔

●

بیدی کی کہانی کا تفصیلی تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ لاجونتی اس موڑ پر کامیاب ہوتی ہے جہاں ہمارے دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں ہے لیکن مثال کے طور پر عصمت کی "جڑیں" جو ماحول کی عکاسی اور سجاوٹ میں "لاجونتی" سے کہیں زیادہ خوب صورت ہے ایک معمولی دلخوش کن خاتمہ پر منتج ہوتی ہے۔ جانے والے واپس آجاتے ہیں اور پچھلی زندگی کی کڑیاں پھر سے جڑ جاتی ہیں۔

عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے "چوتھی کا جوڑا" یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے۔ ایک عظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک نمایندہ مسئلہ بڑے خوب صورت تجزیئے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کبری کی ماں اور حمیدہ معصوم کردار ہیں۔ "لال ٹول پر سفید گزی کے نشان" اور "گھی ٹپکتے پراٹھوں" کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے خوش ہو سکتی ہیں۔ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مسرت یہی ہے کہ کسی طرح کبری کے "گھروندے ہلدی دھنیئے کی بساند میں سڑتے ہوتے ہاتھوں میں مہندی رچ جائے" عصمت کی کہانی ہندوستانی مسلمانوں کے ہر ایک گھرانے کی کہانی ہے جو ہماری دیواروں میں پیدا ہوتی ہے اور ہمارے گھروندوں میں پلتی ہے۔

عصمت کا افسانہ (IDEALISM) تصوریت اور رومانیت سے بالکل پاک نہیں ہے۔ اس میں رومانوی ٹکڑے اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ کہیں کہیں کہانی بیان کرنے والی حمیدہ کافی جذباتی ہو جاتی ہے۔ مثلاً:۔

"یہ (سویٹر) اُن ہاتھوں کا بنا ہوا ہے جو سنگھوڑے چھیلانے کے لئے پیدا ہوئے ہیں۔ ٹوٹے بٹن ٹانکنے اور پھٹے ہوئے دامن رفو کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ ان کو تھام لو۔ گدھے کہیں کے۔ اور یہ دو پتوار بڑے سے بڑے طوفانوں کے تھپیڑوں سے تمہاری زندگی کی ناؤ کو بچا کر پار لگا دیں گے۔ یہ ستار کی گت نہ بجا سکیں گے۔ منی پور اور بھارت ناٹیم کے مداری نہ دکھا سکیں گے۔ انھیں پیانو پر رقص کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انھیں پھولوں سے کھیلنا نہیں نصیب ہوا۔ مگر یہ ہاتھ تمہارے ... جسم پر چربی چڑھانے کے لئے صبح سے شام تک سلائی کرتے ہیں۔"

لیکن یہ جذباتی ٹکڑے کرشن چندر کی طرح افسانے کے باہر سے نہیں آتے۔ خود افسانے کے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ افسانے پر غالب نہیں ہیں اُس کا ایک خوب صورت حصہ ہیں۔ وہ اس کا اکیلا جوہر نہیں ہیں۔ اس کا زیور ہیں۔

اس منزل پر افسانے میں رومانوی عناصر کا اہم سوال اٹھتا ہے۔ کرشن چندر کے زیر اثر ہمارے افسانوں میں رومانیت ایک گہری تہہ کی طرح چھا گئی ہے۔ اس سے قبل بھی یلدرم۔ حجاب امتیاز علی۔ نیاز فتح پوری۔ مجنوں گورکھپوری نے اُردو افسانے کو ایک ماورائی فضا میں محدود کر دیا تھا۔ ان کے کردار جذباتی ہیں وہ ذرا سے واقعے پر اُبل پڑتے ہیں اور فلسفیانہ تقریریں کرتے ہیں۔ وہ چلنے پھرنے اور محبت کرنے سے زیادہ سوچنے کے عادی ہیں۔ رومانیت کا اثر جدید افسانے پر اس وراثت کے ساتھ آیا ہے۔

رومانیت کی ہمارے ہاں تین توعلتیں واضح ہیں۔ ایک کردار کی شکل میں، جب وہ سب سوچنے والے اعصابی فلسفی ہوں، جو بات بات پر تقریریں کرتے ہیں اور شعر کہتے یا بولتے ہیں، دوسرے مناظر کی آراستگی کے ذریعہ جب منظر اور اس کی ہر چیز ہمیں ایک رومانوی دھند میں لپٹی نظر آتی ہے۔ شفتالو کے درخت۔ بید مجنوں اور کچی کلیوں کے رنگ کے علاوہ ہم کسی اور دنیا کی بات ہی نہیں کرتے اور تیسرے بیچ بیچ میں لکھی ہوئی جذباتی تقریروں کے ذریعے جو خود مصنّف واقعات کا سہارا لے کر کرتا ہے۔ افسانے کا فن اشارے کا فن ہے۔ اس میں واقعہ سب کچھ کہتا ہے، اس کی زبان شوخ رنگوں کی نہیں۔ نرم و لطیف نغموں کی ہے۔ اس لئے مصنّف کی اپنی تقریروں کی بجائے کہانی کا مجموعی تاثر خود ہزار باتیں کہتا ہے اور لاکھوں ان کہے اثرات چھوڑ جاتا ہے۔

کرشن چندر نے رومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک اُن کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں۔ "ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں" اور "دو میل لمبی سڑک" ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ کرشن کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت پردوں سے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک بوہیمین نظر ڈالنے کا ہے۔ وہ ہنوز اس تاریک سیارے کے نغمے سے ناآشنا ہیں وہ راہٹ، ہل، دیہات کی چوپال اور کسان کے بارے میں شاعری تو کرتے ہیں لیکن ان کی زندگی کو تمام جزئیات کے ساتھ پیش نہیں کرتے۔

قرۃ العین حیدر نے رومانیت کی طرف اس رجحان کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نیا سانچہ بھی دیا۔ انھوں نے اس چھوٹی موٹی سی دنیا کی باتیں کیں جو ہماری زندگی میں اس طرح ہے کہ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے، ان کا جہاں ڈرائنگ روم، پائیں باغ اور کلب کا جہان ہے۔ زندگی سے اُن کا رابطہ بڑا غیر حقیقی ہے۔ یہ کہانیاں بہت کم ہماری اپنی سرزمین سے اُبھرتی ہیں وہ ہندوستان سے دُور ہیں، ورجینیا اور میکسیکو سے قریب ہیں۔

زیر نظر عہد میں اے حمید اس رجحان کی سب سے اہم دریافت ہیں۔ دریافت کا لفظ میں نے اس لئے استعمال کیا ہے کہ اے۔ حمید کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے وہ اسی عہد کی خصوصیت ہے۔ "خزاں کا گیت"۔ "پھول گرتے ہیں"۔ "جہاں برف گرتی ہے" اور "پتراں ماراں دے" میں بڑی سرمستی ہے۔ قدرت کے حسن کا احساس نہیں، اس میں محو ہو جانے والی سپردگی ہے۔ ظاہر ہے کہ قدرت سے اے۔ حمید نے ورڈزورتھ یا جوش کی طرح ایک معلم، یا رفیق سفر کا کام نہیں لیا ہے وہ اس کی مدد سے اپنے افسانوں کی نازک لطیف قدر سے ماورائی فضا قائم کرتے ہیں۔

صنوبر کے سائے اور بلبلوں کے نغمے ہمارے ادب میں اجنبی نہیں۔ لیکن اے۔ حمید نے اس لحاظ سے مزوران کے استعمال میں ایک نُدرت پیدا کی ہے کہ ان کی مدد سے کچھ کہنے کی کوشش کی ہے۔ وہ نازک اور لطیف باتیں نازک تر اور لطیف تر لہجے میں کہتے ہیں مثلاً امن جیسے عام اور دور کے ہنگامی موضوع پر بھی اے۔ حمید ہی ایک کامیاب افسانہ لکھ سکے جس میں موضوع کے سامنے سپر ڈالنے کا انداز نہیں بلکہ اسے ایک دوامی مسرت اور حسن کے پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ "پھول گرتے ہیں" کے آخری حصے میں یہ چند جملے ہیں:۔

> "باورچی خانے کی دیوار کے قریب سے گذرتے ہوئے اس نے آلوچے کا پیڑ دیکھا جس کی شاخوں پر سے پتے جھڑ چکے تھے اور سیاہ لمبی ٹہنیاں سوال بن کر اوپر کو اٹھی ہوئی تھیں۔ پیڑ کے پاس جا کر اس نے کانپتے ہوئے ہاتھوں سے اُسے آہستہ سے چھوا۔ سیاہ لمبی ٹہنیوں کے سوال میریا کی اس خواہش میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

"میرا یہاں جی نہیں لگتا۔ جناب میں گھر جانا چاہتی ہوں ——— میں گھر جانا چاہتی ہوں" تو انسان کی ایک مکمل صحت مند اور زندگی سے محبت کرنے والی تصویر قاری کے ذہن میں جاگتی ہے۔ جنگ۔ بے راہ روی اور اس صحت مند آرزو کو کچلنے والے

سارے شکنجوں سے ہماری نفرت زیادہ پائیدار ہو جاتی ہے؛

"خزاں کا گیت" اور "پھول گرتے ہیں" میرے نزدیک اے حمید کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ان میں اس کا تخیل بڑا شاداب ہے۔ وہ اردو کا اکیلا افسانہ نگار ہے جو وطن سے دور اجنبی سرزمینوں کی لطافت اور ان کی فضاؤں کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کی بڑی وجہ غالباً وہ رومانوی ماورائیت ہے جو اس کے افسانوں میں بار بار ملتی ہے اور جو ہر جگہ کی فضا میں کم و بیش مشترک ہے لے حمید کے افسانے رومانویت میں دب کر رہ گئے ہیں، وہ قدرت ماورائی نظاروں اور تخیلی پیکروں میں شیلے کی طرح اس طرح کھو جاتا ہے کہ اسے زمین کا خیال بہت کم رہتا ہے۔ ہم ایک ہی تخیلی ہیرو کو بار بار زروپ بدلتا دیکھ سکتے ہیں۔ کہانیوں کا پلاٹ بھی کم و بیش اسی نرم اور ملائم موڑ پر ختم ہو جاتا ہے۔ افسانے میں شاعری بہت ہو چکی ہے۔ حمید کا شاداب تخیل اور جزئیات نگاری پر اس قدر بے پناہ قدرت کا تقاضا ہے کہ وہ ہمارے ماحول کی طرف آئیں اور کہکشاں کی جگہ ہمارے دیس! ہمارے گلی کوچوں کی باتیں کریں۔

اردو افسانے کی اس رومانوی دھند کی بنیادی کمزوری یہی ہے اس میں کرداروں کے چہرے دھندلے ہو کر افسانہ نگار کے تخیل ہی کے ہم رنگ ہو جاتے ہیں۔ وہ چلتے پھرتے انسان کی بجائے یا تو افسانہ نگار کے آئیڈیل ہو جاتے ہیں یا خلاء میں بھٹکتی ہوئی روحیں، ابھی تک ہمارا افسانہ اس دھند کو چیرنے میں کامیاب نہیں ہوا ہے۔ ابھی تک پریم چند کی وراثت کو ہم آگے نہیں بڑھا سکے ہیں۔ ہم اس غیر معمولی، انوکھے اور نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ ہنوز ہمارے گرد کی زندگی۔ ہمارے دیہات، ہماری گلیاں اور ہمارے بازار ان افسانوں میں اپنی تمام بے ساختگی اور ہلچل کے ساتھ رونما نہیں ہوئے۔ فلابیر کے لئے مشہور ہے کہ وہ روئیاں میں بارش کا ایک منظر پیش کرنے کے لئے نو بار بارش میں کھڑا رہا تھا۔ تب اُسے ایک خارجی حقیقت کی طرح بیان کر سکا تھا۔

نئے افسانے کو صرف فلابیر اور زولا کی خارجیت کی ضرورت نہیں لیکن تخیل پرستی اور داخلیت کے اس خول سے نکلنا البتہ ضروری ہے جب ہمارے ذہن میں صرف مجرد فکر رہ جائے اور اردگرد کی زندگی اور خارجی حقائق فراموش ہو جائیں تو افسانہ زندگی کا ایک جزو ہونے کی بجائے شاعری بن جاتا ہے؛

●

میں افسانے میں شاعری کرنے کے لئے اس رجحان کو اردو افسانہ نگاری کے لئے سب سے زیادہ خطرناک سمجھتا ہوں۔ کیونکہ یہ فکر و خیال سے فرار حاصل کرنے کا آسان طریقہ ہے اور کرداروں کے تراشنے اور واقعات کو ایک نمائندہ اور پُر اثر طریقے پر ڈھالنے کی ریاضت سے بچاتا ہے اور شاعری کی آرائش میں فرق ہے۔ افسانے کی آراستگی، زندگی کی سنگینی اور صلابت کی عکاسی ہے۔ تشبیہہ اور استعارے یا ماورائی تخیل آرائی اس آرائش کی جگہ نہیں لے سکتے۔

ماورائیت اور افسانے میں شاعری کے اس رجحان سے ہمارے افسانہ نگار کچھ آگے بڑھے ہیں۔ ان میں کچھ نئے ہیں اور کچھ پرانے ان میں سب سے اہم افسانہ نویس منٹو ہے۔ منٹو کے انداز فکر جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کے رجحان اور مریض کرداروں سے اس کے لگاؤ سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ منٹو کو نثر لکھنے کا سلیقہ آتا ہے اور اس کے افسانوں میں شاعری آراستگی کی بجائے نثر کی اپنی خوبصورتی، خارجیت، سادگی، واقعات کے پیچ و خم اور کردار نگاری کے تیکھے پن سے تاثر پیدا کرنے کا فن ملتا ہے۔ اس لحاظ سے منٹو سے بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے۔

منٹو نے اس دور میں ایک اہم کہانی لکھی ہے "موذیل" جو یقیناً منٹو کے فن میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے وہ ایک عرصے سے ایک منفی اور تخریبی لہجے پر آکر رُک گیا تھا ... ... اس وقت بھی جب پُرانی عمارتیں زمیں بوس ہو رہی ہیں،

وہ ضرب ہی ضرب لگا سکتا ہے، لتیر سے اسے ضد ہے۔ اس کے کردار مریض، ضدی اور تیکھے ہیں۔ جنس اور چونکا دینے والی باتوں سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور اچھے افسانے منظر انداز ہوگئے ہیں۔

موذیل، البتہ ایک مثبت قدر کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ یہ ایک آوارہ یہودن کی داستان ہے جو مسلمانوں کے محلے میں گھری ہوئی ایک سکھ لڑکی کو اپنی جان دے کر بچا لیتی ہے۔ منٹو پر ایک طویل مضمون میں میں اس پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔

اس اعادے کی ضرورت نہیں اس وقت اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ موذیل کے کردار کے بھرپور، تیکھے اور نمائندہ ہونے کے علاوہ منٹو یہاں موذیل کی توہمیں آزادروی پر بات ختم نہیں کرتا۔ وہ اس کے دل میں انسان دوستی کے ایک مثبت اور حقیقی جذبے کی عکاسی کرتا ہے۔ موذیل تمامتر سماجی قدروں کی باغی ہے۔ اُسے مذہب و اخلاق کی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں۔ لیکن اس میں انسانیت دوستی کی وہ شمع روشن ہے جو انسان کو انسان سے ملاتی ہے۔ اس وقت بھی جب وہ انسان کی جان بچانے کے لئے خود اپنی جان دے رہی ہے۔ سماج اور سماج کی اُن سطحی قدروں سے اس کی بیزاری اسی قدر تلخ اور ترش ہے۔

"موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی۔" لے جاؤ اس کو ——— اپنے اس مذہب کو۔" اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بےحس ہو کر گر پڑا۔"

منٹو نے اور بہت سی کمزور کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں بہت سے کردار اور افسانے مریض اور کہیں کہیں گندے اور معمولی ہیں مثلاً "سڑک کے کنارے"، "سرکنڈوں کے پیچھے" وغیرہ۔ مگر "موذیل" اور "ممی" میں اس کا فن آدرش کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے۔ اس کے فن میں خارجی حقیقت نگاری کا عکس ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اُس کی کہانیاں اور کردار محض متوسط طبقے کے غیر مطمئن اور مریض حصے تک محدود ہیں لیکن واقعات پر اس قدرت، کردار نگاری اور مکالموں کے چابکدستی سے استعمال کرنے اور انداز بیان میں شعریت سے الگ رہ کر نیا حسن پیدا کرنے کا فن اُسے معلوم ہے۔

پرانے ناموں میں صرف دو افسانہ نگار ایسے ہیں جنھوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی۔ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا۔ ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔

پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گو اپنی آواز میں نیا رس اور اپنے شعور میں نئی بیداری لے کر آیا۔ مگر ندیم نے "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" نہ لکھا ہوتا تو بھی "الحمد للہ" اور "آتش گل" اور "گنواری" کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار ہوتا۔ مولوی ابل اور گلابو کے کردار اتنے ہی شاداب اور تابناک ہیں۔ جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر۔ "الحمد للہ" مولوی اُبل کی سرگذشت ہے اور ایک خارا شگاف مگر خوب صورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحے کے لئے پڑھنے والا نیک و بد خیر و شر کی ساری قدروں کو روپے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہے زیب اور اُبل دو تہذیبوں کے مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔

"آتش گل کی ساوی، گلابو اپنے محبوب کے زندہ ہونٹوں پر چسکرا دینے والی تلخی کے ساتھ ساتھ گرم گرم بوسہ پیوست کرتی ہے اور ایک نیم جاں عورت کی زبان میں کہتی ہے:

"نہیں پیسہ دینے والے اور بہت ہیں۔ مجھے آپ سے پیار ہے۔ آپ سے مجھے پیسہ نہیں چاہیئے۔ بوسہ چاہیئے ——— آپ مجھے بوسہ دیں گے۔"؟

اسی سلسلے میں ایک بہت پرانے افسانہ نگار کا نام یاد آتا ہے جس نے رومانوی ماورائیت کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن آہستہ آہستہ اپنے شعور کو مشعل راہ بنا کر سلجھی ہوئی لکھیں۔ مرزا ادیب صحرا نورد کے ساتھ صحرا صحرا بھٹکے اور جنگل پار آکر رک گئے۔

میرزا کا قلم "دیپو"، "وبا" اور "دردن تیرگی" جیسے شہ پارے تراشنے میں کام یاب ہوا ہے۔ میرزا کی کہانیوں میں شعریت اور رومان کی بجائے روز مرہ کی زندگی کا خوب صورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے اور اس سادگی میں وہ نمائندہ کرداروں اور واقعات سے پُرکاری پیدا کرتے ہیں۔ ادھر میرزا ادیب کا فن بلوغت کے نئے مراحل طے کرنے میں کام یاب ہوا ہے۔ اس کے علاوہ غلام عباس نے اس دور میں کافی افسانے لکھے۔

یوں اس لحاظ سے یہ دور کافی مایوس کن ہے کہ ہمارے پرانے لکھنے والے یا تو قلم رکھ چکے ہیں یا ان کے طرز اور فکر دونوں میں ضمحلال آگیا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کوئی نیا لکھنے والا چونکا دینے والی رفتار سے نہیں اُٹھ رہا ہے۔ پستیوں کی طرف یہ سفر بڑا تیز رفتار اور عبرتناک ہے اس سلسلے میں سب سے اہم نام کرشن چندر کا ہے جن کے فن میں ایک نمایاں زوال کے آثار پیدا ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے رومانویت سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی شعور اور حقیقت کا ادراک زیادہ واضح اور ہمہ گیر ہوتا گیا لیکن ایک رومانوی کی حیثیت سے اس ہمہ گیر شعور کو اپنی شخصیت اور اس کے گداز میں سمونے کا عمل اُن کے ہاں پوری طرح کام یاب نہیں ہوا۔ وہ جذباتی زیادہ ہیں اور اسی جذباتی لب و لہجے سے اپنے احساس کو محشر بدوش رنگوں، نغموں اور جملوں میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے پاس وہ صبر اور دقتِ نظر نہیں ہے جو ہر اُس فن کار کے لئے ضروری ہے جو تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچانے کی بجائے ادراک کی منزل تک لے جانا چاہتا ہے۔

تاثر، احساس، جذبہ اور شعور انسانی ادراک کی مختلف منزلیں ہیں۔ فنکار کا صرف تاثر اور احساس سے تڑپ اٹھنا ہی کافی نہیں ہے اس تاثر اور احساس کو اپنی شخصیت کا جزو بنانا اور پھر اس تاثر کے عطر کو مناسب شکلوں میں اور واقعات میں ڈھال کر پیش کرنا ضروری ہے یہی فن کی ریاضت ہے اور یہیں سے فن عکاسی کی بجائے تخلیق کا درجہ حاصل کرتا ہے۔

کرشن کی کہانیاں کچھ دن پہلے سے اسی گرداب میں مبتلا ہیں۔ وہ تاثر کی داستانیں ہیں لیکن تاثر سطحی اور خارجی ہے۔ وہ احساس اور جذبے کی منزلوں سے گذر کر شعور کا جزو بنے بغیر سامنے آتا ہے۔ اور اسی لئے اس کی شکل صحافی ہے اس کے اردگرد کے خدوخال مدھم ہیں۔

مثلاً اسپین اور کوریا کی جنگ آزادی ہمارے افسانہ نگاروں کے ذہن کے لئے محض ایک بالواسطہ تاثر ہے۔ جیتی جاگتی حقیقت کی طرح روشن اور تابناک نہیں، وہ وہاں کے لوگوں کے چہرے، اُن کے گھر، اُن کی ذہنی ساخت اور قومی کردار سے پوری طرح واقف نہیں، وہاں کے رسموں سے، وہاں کی اُداسیوں اور مسرتوں سے ان کی واقفیت محض جغرافیے کی کتابوں یا اخبارات کے ذریعے ہوگی لیکن کتابیں اور اخبار ہیں کوریا کی فضا میں سانس لینے کے قابل نہیں بناتے جب تک ہم اُن کے گیت نہ سُن سکیں اور اُن کے چہروں کے نقوش کو ایک کتاب کی طرح نہ پڑھ سکیں۔ ہماری کہانیاں جاندار نہیں ہو سکتیں۔ اسی لئے کبھی کسی قوم کا ادب باہر کے ملکوں سے لکھ کر نہیں آیا بلکہ اسی سرزمین کو پیدا ہوا ہے۔

فن کی اشاریت اور اس کی وحدت کو کرشن چندر نے نظر انداز کیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ان کی کہانیاں بے رس ہو گئیں۔ ان کے کرداروں کے پاس چہرے نہیں ہیں صرف دماغ ہیں۔ وہ قدیم افسانے کے ہیرو کی طرح تقریر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ کس طبقے کے فرد ہیں۔ اور کہاں سے آئے ہیں۔ کرشن چندر نے ایک جگہ لکھا ہے:۔

"ایک نقاد نے میرے افسانے پڑھ کر مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ان میں کسی انسان کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ یہی مجھ میں مصیبت ہے کہ میں اپنے کرداروں کے چہرے بیان نہیں کرتا۔ ان کے کندھوں کے ٹانکے دیکھتا ہوں؟" (ایرانی پلاؤ)

یہ خالص رومانوی انداز میں دلیل کو ایک خوب صورت جملے سے ٹالنے کی کوشش ہے، وہ اس کی بات کہنے اور اس کے اپنے تاثر کو من وعن بیان کرنے والی کٹھ پتلیاں ہیں، جن کی اپنی کوئی شخصیت نہیں۔ کردار کو مصنف کا مقصد پورا کرنا ہے لیکن بھونڈے طریقے پر نہیں۔ اسے جیتا جاگتا انسان ہونا چاہیئے۔ اس کے بغیر ہمارے افسانے جذباتی تقریریں بن جائیں گے۔

کرشن نے سبھی افسانے کوریا اور اسپین کے پس منظر میں نہیں لکھے۔ "سورُوپے" — "ایرانی پلاؤ" — اور — "موم کی چٹان" — ان کے تین افسانے ہیں اور یہ کوششیں کرشن کی ادبی عظمت کے شایانِ شان نہیں ہے۔ "سو روپے" - یہ غریب نوجوان کی کہانی ہے اور ہندستان کے نچلے طبقے کی کش مکش کو بیان کرتی ہے۔ "ایرانی پلاؤ" ان بوٹ پالش کرنے والے لڑکوں کی داستان ہے جو بمبئی کے فٹ پاتھ پر زندگی گزارتے ہیں اور جھوٹے کھانے کے ملغوبہ کو ایرانی پلاؤ سمجھ کر کھاتے ہیں۔ "موم کی چٹان" میں گومتی ایک سیاسی قیدی عبدل کو جسے اس نے یوں مٹھی میں بند کرکے چھوڑ دیا تھا باندی سے رہائی دلاتی ہے۔

یہ سب کہانیاں نئی ہیں لیکن تازہ نہیں۔ ان میں وہ شادابی، تازگی اور حسن نہیں ہے جو سماجی زندگی اور شعور کے عکس سے پیدا ہوتا ہے یہ کردار اور واقعات اپنی صحت پر ہمارا یقین نہیں حاصل کر پاتے۔ "سو روپے" میں کہانی معمولی ہے۔ "ایرانی پلاؤ" کا بھی یہی حال ہے اور "موم کی چٹان" گویا ہماری زندگی سے ایک طویل فاصلہ برقرار رکھتی ہے۔ کہاں ہے وہ گومتی جو اس طرح سے عبدل کے لئے باندی کے دروازے کھول سکے۔

کرشن چندر نے ہمیں بہت کچھ دیا ہے اور ہمارے افسانے میں جو شش، ولولہ اور کردار نگاری کی سفید وسیاہ لکیریں بہت کچھ ان کی مرہونِ منت ہیں۔ لیکن ان دنوں ان کے فن کا یہ انحطاط قابلِ غور ہے۔

کرشن چندر نے جس جگہ اپنے افسانے ختم کئے ہیں۔ احمد عباس نے اسی مقام سے شروع کئے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس مقام سے بہت زیادہ آگے نہ جاسکے۔ احمد عباس صحافی ہیں اور ان کے موضوع زیادہ تر ہنگامی اور وقتی حادثے ہوتے ہیں۔ اخبارات کی خبروں کے گرد وہ اپنی کہانیاں اور کردار بنتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اس طرح دیکھتے ہیں جیسے وہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح نہیں دیکھتے جیسے وہ دراصل ہیں۔ ان کے پاس فن کار کی تجزیاتی نظر نہیں ہے جو دلوں کے راز جانتی ہے اور حقائق سے تعمیر تک پہنچتی ہے۔ کہیں کہیں وہ فن کی بلندی کو چھو لیتے ہیں۔ "اجنتا" اس کی اہم ترین مثال تھی اور "شکر اللہ کا" میں یہ لمس آخری بار دکھائی دیا۔

قدیم افسانہ نگاروں کے قلم شکست ہو چکے ہیں اور ان کے سامنے فکر و نظر کے نئے میدان نہیں ہیں۔ ندرتِ فکر اور تازگیٔ تخیل کا وہ جوش اب ختم ہو چکا ہے۔ اگر مزید مثالوں کی ضرورت ہے تو حیات اللہ انصاری اور ممتاز مفتی کے افسانے موجود ہیں۔

حیات اللہ ایک عظیم ماضی کے مالک ہیں۔ "آخری کوشش" کے خالق نے ایک طویل عرصے کی خاموشی کے بعد قلم اٹھایا۔ "شکر گزار آنکھیں" ہند مسلم فسادات پر لکھی گئی۔ "بارہ برس بعد"۔ "سہارے کی تلاش" اور "ماں اور بیٹا" اس تھوڑی مدت میں شائع ہوئیں لیکن یہ کہانیاں پھیکی تھیں جن میں کسی نئی فکر کے آثار دکھائی نہیں دیتے۔ ممتاز مفتی جنس اور لاشعور لے کر اٹھے تھے۔ "ماتھے کا تل" اور "باجی" آج بھی اردو افسانہ میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے۔ لیکن ممتاز مفتی کے حالیہ افسانوں میں کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا ہے فرائڈ اور اس کے نظریہ تحت الشعور میں اب چونکا دینے والی ندرت نہیں ہے اور زیادہ گہری، زیادہ سنجیدہ اور باوقار فکر مفتی کے افسانوں میں نہیں آتی۔

پرانے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے مجھے ایک اچھے افسانے کا ذکر کرنا ہے یہ ہے خدیجہ مستور کی کہانی "دادا"۔ یہ اردو افسانہ میں ایک نئے کردار کو پیش کرتا ہے۔ "دادا" ایمیزن (AMAZON) ہے جسے اتفاقات کے شکنجوں نے کچل کر مریض اور مسخ وجود میں تبدیل کر دیا ہے اور وہ چرس کی رسیا۔ قاتل اور مجرمہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن اس سخت اور گھناؤنے پیکر کے اندر بھی وہ عورت زندہ رہتی ہے جو محبت کی بھوکی ہے اور اس کی گود بچے کے لئے بے قرار ہے جیل کی فضا اور ایک عادی مجرم کی اس سے زیادہ خوب صورت تصویر ہمارے افسانوی ادب میں نہیں ملے گی۔ خاتمے میں البتہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائیت آگئی ہے جو افسانے کی نرم روی اور چابکدستی کو کاٹتی ہے جوڑ ہے۔

پرانے افسانہ نگار کا یہ گرہن قابلِ غور ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے نامور مشاہیر کے افکار و خیالات کا دامن خالی ہے بلکہ وہ تمام

ترا بھرتے ہوئے افسانہ نگار جن سے اردو افسانے نے بڑی بڑی توقعات وابستہ کی تھیں، یا تو خاموش ہو گئے ہیں یا بالکل معمولی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ بلونت سنگھ کے "پنجاب کے دیہات" آج خاموش اور بے آواز پڑے ہیں۔ مہندر ناتھ کے "چاندی کے تار" اور "جہاں میں رہتا ہوں" جو آج بھی متوسط طبقے کے نوجوان کے لئے حرفِ آخر بنے ہوئے ہیں۔ اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوگ وہ گہرا اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب میلوڈراما ئی میدان میں تجربہ کر رہا ہے۔ اسی طرح اختر اورینوی، راما نند ساگر اور مدھوسودن سے جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ کم از کم اس عہد میں بار آور نہیں ہوئیں۔

نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا۔ "تانتیا"، "غمِ دل اگر نہ ہوتا" اور "نوچندی جمعرات" "انٹرویو" ــــــ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سر کئے۔ "تانتیا" فسادات پر لکھی جانے والی سب سے اچھی کہانیوں میں ہے۔ تانتیا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک بھی ناز ہے۔ بھوک، دبی کچلی آرزومندی اور زندگی بھر کی تھکن اُسے خیر و شر کے تصورات سے دور لے جاتی ہیں۔ وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔

"نوچندی جمعرات" کو پڑھ کر پشکن کی "حکم کی بیگم" کا مجھے بار بار خیال آتا ہے دونوں میں فضا کا اسی قدر بھرپور گہرا اور ہمہ گیر بیان ملتا ہے۔ ہرمان (HERMAUN) کی طرح "نوچندی جمعرات" کا ہیرو بھی ایک تبسم، ایک تکلم، ایک نگاہ بندہ نوازی کی خواہش میں سرگرداں ہے اور اسی طرح آخری لمحے تک شوکت نے کہانی میں دلچسپی برقرار رکھی ہے۔

شوکت کا فن اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اُس کے تغیرات سے اپنی کہانیوں کی فضا قائم کی ہے زیادہ تر وہ مسلمانوں کے متوسط گھرانوں یا بگڑے ہوئے رئیسوں کی پرانی محل سراؤں سے اپنی کہانیوں کا مواد حاصل کرتا ہے شوکت کی نظریں اس تہذیبی انقلاب پر ہیں جو آہستہ آہستہ ہندوستان و پاکستان میں رونما ہو رہا ہے۔ وہ کردار پر اس تبدیلی کے بڑھتے ہوئے سائے دیکھتا ہے۔ "اجنبی" اور "پتھر میں آگ" میں جس مطالعہ کے نقوش ملتے ہیں۔ "نوچندی جمعرات" میں وہ بڑی شدت، نکھار اور فنی تکمیل کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے۔

شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے۔ جتنے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں اور کہیں نہیں ملتے۔ "تانتیا" بذاتہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس کے علاوہ "زنجیر" دلاور اور نوچندی جمعرات کے کردار اپنی نمائندہ انفرادیت لے کر آئے ہیں۔ دوسری بات مسلمان گھرانوں کی مٹتی ہوئی تہذیب اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی کی کوشش کی ہے جو اس کے ہاں پوری چابکدستی کے ساتھ ملتی ہے۔ شوکت نے اب کہیں جا کر رومانیت اور بات کو سجا بنا کر کہنے کی عادت چھوڑی ہے اور اگر سادگی اور نثر میں سلاست اور شگفتگی کی اس نئی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا تو یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل "نوچندی جمعرات" کے مصنف اور "انٹرویو" کے ہیرو کے ساتھ ہے۔

جہاں تک فضا کا تعلق ہے انتظار حسین نے ان تہذیبی تبدیلیوں کا بڑا پُر شکوہ ماتم کیا۔ کہانی کی تکنیک کے لحاظ سے انتظار کی "آخری موم بتی" اور "مجمع" بڑے پھیلنے کی کہانیاں ہیں۔ "آخری موم بتی" اس ویران امام باڑہ کا ماتم ہے جو ہندوستان کے ایسے علاقے میں رہ گیا ہے جہاں سے مسلمان جا چکے ہیں۔ انتظار کے موضوع اور اُن کی نیت سے بہت سے لوگوں کو شاید اتفاق نہ ہو اور کہانی میں اس قسم کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں جن سے فن کار کی سماجی ذمہ داری کے متعلق سوالات اٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود "آخری موم بتی" بڑے بھرپور تاثر اور جمالیاتی نوک پلک کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ انتظار نے کردار نگاری اور واقعات نگاری پر بڑی قدرت کا ثبوت دیا ہے جزئیات اور فضا کے ہمہ گیر بیان پر اس کی گرفت لاثانی ہے۔ انتظار کو عہدِ جدید کی اہم افسانوی دریافت کہا جا سکتا ہے ــــــ

اگر وہ اپنی فکر کی عصبیت سے ذرا آگے بڑھ سکیں تو ان کے افسانوں میں زیادہ گہرا سماجی شعور پیدا ہو سکتا ہے۔

اشفاق احمد نے عظیم افسانے نہیں لکھے کامیاب افسانے ضرور لکھے۔ ان کے افسانوں کے رشتے ہم سے زیادہ قریب نہیں ہیں "حقیقت نیوش" اور "مہمان بہار" جوانی کی کام یاب ترین کہانیاں کہی جا سکتی ہیں۔ بڑی حد تک ماورائی اور رومانوی ہیں۔ حقیقت نیوش میں ایک بوڑھا سردرات کو نیم تاریک کمرے میں اپنے تخیلی بچوں کو ابتدائی رومانوں کی داستان سنا رہا ہے۔

ان کہانیوں سے اشفاق کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ہنوز انھیں ایک عظیم افسانہ لکھنا ہے۔

پرکاش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ شگفتہ، سادہ اور بلیغ اشاروں کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے۔ چونکا دینے کی حد تک نرم و نازک کردار نگاری اور واقعات کی گرم رفتاری کم ہے لیکن طنز کی دبی دبی سی چوٹیں اور سادگی کی سلاست روی اس کمی کو پورا کرتی ہے۔ پرکاش نے خوب صورت افسانوں میں تند اور تلخ حقیقت نگاری کو سمو لیا ہے۔ "میراث" "سے کرّ" دیتی ہے اک شہر تک حقیقت کا یہ گہرا پر تو اس کے قلم پر ہر وقت لرزتا ہے۔ پرکاش ہلکی چوٹوں اور نازک واقعات کا فن کار ہے۔ ابھی اس کے فن کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ دقت طلب مراحل سے گذرنا ہے اور اس وقت اس کا مرتبہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار سے کم نہیں ہوگا۔

●

بالکل نئے ناموں سے بھی اُردو افسانہ ان دنوں محروم نہیں رہا۔ کیونکہ نئے ناموں سے محرومی مستقبل سے محرومی کے مترادف ہوتی ہے ان میں ایک افسانہ نگار نے ادبی دنیا کو ایک خوش گوار تعجب سے چونکا دیا۔ لیکن اس خوش گوار حیرت کو رنگ دوام دینے میں قاصر رہی۔ جاوید جعفری کا افسانہ "جاگے پاک پروردگار" ادبی دنیا میں چھپا۔ مکتبہ اردو کے بہترین افسانوں میں شامل ہوا اور ادبی حلقے اس افسانہ نگار کی ندرت فکر، زندگی اور خیال پر اس قدر قدرت پر حیران رہ گئے۔ یہ ایک تخیلی ملاپ ہے لیکن یہ تخیل ہماری زبان سے سارے رنگوں کو ساتھ لے کر اُبھرتا ہے۔ اُسے اس دور میں مزاح، طنز اور شگفتہ طرز تحریر کی بہترین مثالوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ جاوید نے دوسرے افسانے بھی لکھے لیکن وہ اس بلندی تک دوبارہ رسائی حاصل نہ کر سکیں۔

جیلانی بانو نے بھی افسانہ نگاری میں اپنا کوچہ الگ نکالنے کی کوشش کی۔ ان کے افسانوں میں متانت اور ذہانت ہے لیکن ابھی تک ایسا لگتا ہے جیسے وہ تجربہ کر رہی ہیں اور اپنی شخصیت اور اپنے فن کی دریافت میں پوری طرح کام یاب نہیں ہوئی ہیں۔ "موم کی مریم" ان کا کام یاب افسانہ ہے جس میں بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ جیلانی بانو کے قدم عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے نقوش قدم سے الگ ہٹ کر ان دونوں کے درمیان کی راہ تلاش کر رہے ہیں۔

اس کے علاوہ ذکی انور، ریاض روفی۔ عزیز اثری۔ مسیح الحسن رضوی کے چند افسانے کام یاب کہے جا سکتے ہیں۔ مسیح الحسن کا افسانہ "کفارہ" بعد تقسیم پیدا ہونے والی عمرانی خلش اور تہذیبی آویزش کا اشاریہ ہے اس میں سماجی شعور اور قصباتی فضا کا بڑا جامع عکس ملتا ہے۔ مسیح کا افسانہ ایک گہرے المیہ تاثر کی تخلیق ہے جو ایک عظیم تہذیب کے خاتمے اور تجدیدی اثرات کی آویزش سے پیدا ہوا ہے قصبے کی بیدائی مسجد کے ٹوٹے مینارے اور مدار بخش جو ٹھاکروں کی ضمانت پر رہا ہو کر آیا ہے فسادات کے زمانے کی کام یاب سماجی سرگذشت ہی پیش نہیں کرتے، بلکہ فنی طور پر ایک کام یاب افسانہ کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اس کے اقبال فرحت اعجازی اور رام لال پچھلے دنوں افسانہ کی سطحیت سے نکلے ہیں اور اُن کے قدم زیادہ واضح اور پُر امکان سرزمین پر آ گئے ہیں۔

یہ دورِ جدید کے اُردو افسانے کا ایک بے حد مختصر خاکہ ہے کیا یہ جائزہ کسی حیثیت سے اطمینان بخش کہا جا سکتا ہے۔ کیا ان افسانوں میں ہندوستان کی سماجی اور عمرانی زندگی سے غیر فطری رابطے قائم کئے گئے ہیں کیا یہ ہماری سرزمین کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں

ہمارا افسانہ رومانویت کی راہ سے آگے بڑھا ہے اسی وجہ سے ہم اپنے دل میں ڈوب کر لکھنے کے قائل ہیں اور ہماری ساری متاع تخئیل اور داخلی احساس ہے جو بار بار ہمیں افسانے میں شاعری کرنے پر اُکساتی ہے اور جذباتی تقریریں کرنے اور چونکا دینے والے کردار ڈھالنے پر آمادہ کرتی ہے لیکن مشاہدہ اور سماجی شعور کی جو دولت افسانے کی بنیادی ضرورت ہے اس کا نشان نہیں ملتا۔

ہمارے افسانے کی دنیا کم و بیش متوسط طبقے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مریض تخریبی اور منکر اعظم جو ہمیں کردار ہمارے افسانے سے اُٹھ گیا لیکن اس کی جگہ پر متوسط طبقے کے نیم بیزار، نیم افسردہ اور نیم آگاہ جوان ہی نے لی ہے۔ آخر ہندوستان اور اس کی دیہی اور شہری زندگی صرف اس متوسط طبقے تک محدود نہیں کہی جا سکتی۔ یہاں دیہات کے ان گنت انسان ایک مختلف زندگی گذار رہے ہیں اور یہی ہندوستان کے سماج کی وہ خصوصیت ہے جو اسے دوسرے ممالک سے مختلف کر دیتی ہے ہم آخر پریم چند کی اس روایت کو آگے کیوں نہیں بڑھا سکتے جہاں تک وہ کسانوں اور شہر کے عام آدمیوں کی زندگی کی مکمل تصویریں کھینچ سکتے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں گلی کوچوں کی فضا کیوں نہیں ملتی اور شہر کی زندگی کے پورے خد و خال کیوں سامنے نہیں آتے؟ اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ متوسط طبقے پر کہانیاں لکھنا گناہ ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندوستان کے باقی حصے کو بھی ہمارے افسانے میں نمائندگی ملنی ضروری ہے۔ ضرورت ہے کہ بلونت سنگھ اور حیات ان کی ادھوری باتوں کو پورا کیا جائے۔

اس کے علاوہ ہمارے افسانوں کی متاع فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے سوائے زندگی کی آرزو مندی اور اس کے شکست ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سوچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزا کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بارے میں کوئی بنیادی نقطۂ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے مسائل پوری طرح واضح ہی نہیں ہوئے ہیں۔ اس نے سوچا ہی نہیں ہے کہ زندگی میں غم، مسرت علم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں۔ اس کی بنیادیں قدریں کیا ہیں اور جو ذرہ چمکتا نظر آتا ہے اُسی کو اُٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیتا ہے۔

گوئٹے نے ایک جگہ لکھا ہے:

"جب تک فن کار ایسے کرداروں کو پیش کرتا ہے جن سے وہ حقیقی زندگی میں ملا ہے۔ اسے فن کار نہیں کہا جا سکتا۔ وہ محض عکاس اور نقال ہے۔ لیکن جب وہ نمائندہ کردار ڈھالنے میں کام یاب ہو جاتا ہے تب وہ تخلیق کرتا ہے اور خالق کہے جانے کا مستحق ہے"

یہ تخلیق ظاہر ہے کہ فکر کے بغیر ناممکن ہے۔ جس قدر یہ فکر بسیط، گہری اور ہمہ گیر ہوگی اسی قدر کردار میں زیادہ جاذبیت تابناکی اور زندگی پیدا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اس کو داخلی جذبہ ہی کی نہیں، خارجی مشاہدے اور مطالعۂ کائنات کی بھی ضرورت ہے۔ جب تک یہ رابطہ مکمل ہو عظیم افسانے کی تخلیق ناممکن ہے۔

نئے افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ امکانات سے معمور اور دشواریوں سے گھرا ہوا راستہ ہے۔ انہوں نے پرانی فکری اور فنی قدروں کو ایک ایک کر کے ناکافی ہوتے دیکھا ہے۔ اگر وہ اس نئے انسان کی فلسفیانہ اور حقیقی نمائندگی کر سکے جو ہمارے آپ کے درمیان جنم لے رہا ہے۔ تو اردو افسانہ ایک نئی زندگی اور نئی زمین سے رابطے جوڑ کر اُٹھے گا اور ہم مشاہدہ اور ہمہ گیر فکر کے اس امتزاج سے جہان تازہ کی نمود دیکھیں گے ورنہ یہ گرہن اور زیادہ گہرا اور یہ خلاء اور زیادہ وسیع ہوتا چلا جائے گا۔

◎

ناولِ فنی نقطۂ نظر سے

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

ناول کا سب سے سادہ اور آسان تصور ایک نثری قصہ کا ہے۔ لیکن ہماری بندھی ٹکی اصطلاحات میں ناول کا تصور خاص محدود کر دیا گیا ہے۔ ناول کی ضخامت — اس کے موضوع — عناصر — ترتیب اور انداز بیان پر بعض ایسی پابندیاں لگا دی گئی ہیں جن سے عہدہ برآ ہوئے بغیر ہر نثری قصہ ناول نہیں بن سکتا لیکن یہ عجیب بات ہے کہ ناول کے بنیادی تصور میں پھر بھی "نثر" اور "قصہ" دونوں شامل ہیں — ذرا ناول کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ تصور اور بھی پھیل جاتا ہے۔ قصے کے لئے "نثر یا نظم" کی بھی قید نہیں رہتی۔ صرف ایک قصہ —— ایک کہانی ہونا ضروری ہے اور بس۔

ناول اطالوی زبان کا لفظ ہے اس کی شکل (NOVELLA) ہے جو اُردو میں انگریزی کے واسطہ سے آیا اور اس وقت جب انگریزی میں ایک مصنف ادب کی حیثیت سے ناول کی روایات پختہ ہو چکی تھیں لیکن اٹلی والے نظم و نثر میں، روزمرہ زندگی کے معمولی واقعات کو مسلسل اور مربوط انداز میں ناویلا کے نام سے یاد کرتے تھے۔ کبھی کبھی ان قصوں کی بنیاد رزمیہ کہانیوں پر رکھی جاتی تھی اور کبھی گھریلو واقعات سے ناویلا کا تانا بانا تیار ہوتا تھا۔ بالعموم ایسی داستانیں پھیری لگا کر گانے والے پیشہ ور خانہ بدوش فقیروں کی زبانی، یا پھر ان لوگوں کے ذریعہ سے جو داستان گوئی بطور پیشہ اختیار کر لیتے تھے۔ اور طویل داستانوں کو حفظ کر لیتے تھے۔ آہستہ آہستہ ملکی اور قومی ادب کے سرمایہ میں شامل ہونے لگیں۔ فرانس میں اس قسم کی داستانوں کے قدیم ترین نمونے *Chansons de geste* یا دلاوری کے گیت ہیں۔

گیارھویں صدی عیسوی سے اس کے نمونے فرانسی ادب کی تاریخ میں ملنے لگتے ہیں۔ عام طور پر یہ گیت امراء کے قلعوں یا محلوں کی محفلوں میں گائے جاتے تھے اور یہ فرض یا تو خود شاعر *Trouvere* انجام دیتا تھا یا پھر پیشہ ور مغنی *Jouleur* ان گیتوں میں ایک سلسلہ *Chawsonde Roland* یعنی رولینڈ کے گیتوں کا ہے جس کی تاریخی بنیاد صرف اس قدر ہے کہ شارلیمان *Charlemagne* نے شمالی ہسپانیہ کے عربوں پر حملہ کیا تھا اور انھیں شکست دی تھی۔ لیکن اس بنیاد پر شارلیمان کے ایک سردار رولینڈ کے جس قصے کی عمارت استوار کی گئی ہے وہ خالص تخیلی ہے، یہ دلچسپ بات ہے کہ انگریزی میں بھی افسانوی ادب کا آغاز جن چار داستانوں کے سلسلے سے ہوتا ہے ان میں پہلا سلسلہ *Charlemagne* شارلیمان کا ہے اس کے بعد آرتھر کی کہانی "اسکندر کی داستان اور ٹرائے کا قصہ ہے۔

یہ ساری کہانیاں دراصل قرون وسطیٰ کے یورپ کے ادب کا مشترک سرمایہ ہیں اور چودھویں صدی تک انگریزی میں ان کا رواج عام ہو چکا تھا۔ اس قبیل کی داستانوں کے لئے ایک اور نام *Romanco* استعمال ہوتا تھا۔ اردو میں رومان کا تصور صرف حسن و عشق کی رنگینیوں کا پابند ہو گیا ہے لیکن افسانوی ادب میں ناول کے مقابلے میں یہ ایک علیحدہ قسم یا انداز ہے ——

رومانس کا اطلاق ایسے قصہ پر ہوتا ہے جو آراستہ اور پُر تکلف زبان میں ان واقعات کو بیان کرے جو نہ دراصل کبھی گذرے ہوں اور نہ جن کے گذرنے کا امکان ہو۔

اس کے علی الرغم ناول کا موضوع ایسے حالات اور واقعات ہیں جو روزانہ ہماری زندگی میں پیش آتے ہیں۔ ایسے واقعات جن سے زندگی کے ہر موڑ پر ہمیں یا ہمارے دوستوں کو سابقہ پڑتا ہے۔ خوشی کے حالات اور واقعات ہوں یا یاس انگیز اور حزن آفریں حالات لیکن جنھیں ہم دیکھتے ہیں، پہچان لیں وہی ناول کا موضوع بن سکتا ہے سکتے ہیں۔

ناول میں اس حقیقت نگاری کے حصول کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ ایسے آسان اور فطری انداز میں ہر واقعہ ـــ منظر یا حالات کو بیان کیا جائے کہ ہم حکایت پر حقیقت کا دھوکا کھا جائیں اور کم از کم پڑھتے وقت ضرور اس فریب میں مبتلا ہو جائیں کہ ہر فرضی واقعہ کو بھی حقیقی سمجھنے لگیں یہاں تک کہ ہم افراد قصہ کے رنج و الم اور ان کی مسرت و شادمانی سے اس طرح متاثر ہونے لگیں گویا یہ سب کچھ خود ہم پر گذر رہا ہے۔ ایک ناقد اس امتیاز کو واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے:۔

"ایسا نثری قصہ جو حقیقت نگاری کا حامل ہوتے ہوئے واقعی حیاتِ انسانی کا بیان ہو عام گفتگو میں اور ادبی تنقید میں نمایاں طور پر ناول کہلانے کا مستحق ہے۔ ایسا نثری قصہ جو زندگی کو غلط یا غیر معمولی طریقے سے پیش کرے یا جہاں عجیب و غریب ماحول یا ناممکن الوقوع حالات پیش آجائیں یا جہاں فطرتِ انسانی کی خیر اور شر کو مثالی رنگ میں اُبھارا گیا ہو۔ رومانس کہلاتا ہے۔"

اس بیان سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ واقعات اور حالات کے بیان میں صحت اور تسلسل کے اصول کو مدنظر رکھا جائے تو ناول اور تاریخ کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ یا یوں کہیئے کہ یہاں افسانہ اور حقیقت آنکھ مچولی کھیلتے نظر آتے ہیں۔ واقعات کی صحت اور ترتیب پر نظر رکھیں تو تاریخ کا انداز کھلنے لگتا ہے اور دل چسپ انداز بیان یا تخیل کی رنگ آمیزی نکھر نے تو یہی حقیقت افسانہ بن جاتی ہے۔ افسانوی ادب کے ارتقاء کی تاریخ بھی اس انداز کی تائید کرتی ہے۔

دنیا کی تمام زبانوں میں ابتداء کی داستانیں بالعموم نیم تاریخی اور نیم تخیلی ہیں یا کم از کم قصہ کی بنیاد کسی تاریخی واقعہ پر یا ایسے واقعہ پر جسے روایت نے تاریخ کی سند بخش دی ہو رکھی گئی ہے۔

مثلاً سشا ر لیمان کی کہانی جس کا ابھی ذکر ہوا۔ ٹرائے کا محاصرہ ـــ آرتھر کی داستان اسی ضمن میں آتی ہیں۔

اُردو میں بھی ایسی کہانیاں ابتدائی دَور میں کثرت سے موجود ہیں اور بالکل اسی انداز کی کہانیاں وہ ہیں جن میں حضرت علی کے کارناموں کو نیم تاریخی اور نیم تخیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے اس قسم کی ایک مثال کمال خاں رستمی کے خاور نامہ میں ملتی ہے دکھنی ادب میں ایسی کئی اور کہانیاں ہیں اور یہ سلسلہ شرر کے تاریخی ناولوں سے جا ملتا ہے۔

لیکن اس ابتدائی افسانوی ادب کے کردار ـــ بادشاہ ـــ مذہبی پیشوا ـــ امراء اور سردار ہیں۔ ناول کو اس کی جمہوریت اس میں نصیب نہیں ہو سکتی تھی۔ اس پر ہم آگے چل کر تفصیل سے اظہار خیال کریں گے۔ یہاں صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ ان کہانیوں اور داستانوں سے علیحدہ ایک اور ادب آہستہ آہستہ پیدا ہوا تھا۔ جاگیردارانہ نظام کے برسراقتدار امراء کے طبقہ میں اعلیٰ درجے کی شاعری اور درباری عشقیہ داستانوں کا رواج کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن متوسط طبقے کے لوگ یا عوام نہ ان شاعرانہ نزاکتوں سے لطف اندوز ہو سکتے تھے اور نہ اُن کی دلیری کے قصے ان کے دل کی گہرائیوں تک پہونچ سکتے تھے۔ قدرتی طور پر ان میں ایک نیا افسانہ ادب پیدا ہو رہا تھا جو ان کی زندگی ـــ ان کے جذبات ـــ ان کی توقعات اور رنج و مسرت سے ہم آہنگ تھا۔ ایسی کہانیوں کا خاص سرمایہ فرانسیسی فیبلا

دوسری طرف Fabliau میں ملتا ہے۔ یہ منظوم داستانیں ہیں جن میں ہر مصرع میں آٹھ ارکان ہیں اور مصرعے ہم قافیہ ہیں۔
اطالوی ناویلا Novella ہیں۔ یہ نثری قصّے ہیں اور ان کا موضوع عام زندگی کے دلچسپ اور مضحکہ خیز واقعات اور حالات ہیں۔ یہ کہانیاں سب کی سب کسی خاص ملک کی پیداوار نہیں نہ کسی ایک قوم یا زمانہ کی میراث ہیں، بلکہ ان کا سلسلہ ہندوستان سے لے کر یورپ کے دُور دراز گوشوں تک پھیلا ہوا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ بنی نوع انسان کی دل چسپیوں کے لئے سب کا مشترک سرمایہ ہیں۔

ابھی ہم نے ناول کی جمہوریت پسندی کا ذکر کیا تھا۔ ناول نگاری کے مقصد کو متعین کرنے اور اس کے عناصر کا جائزہ لینے سے پہلے اس کی اس حیثیت کو پوری اہمیت کے ساتھ سمجھ لینا ضروری ہے۔ اس باب میں انگریزی ناول کی تاریخ بہت کچھ ہماری رہبری کر سکتی ہے۔ شیکسپئر کے عہد میں شاعروں اور ادیبوں کے تخیل کی پرواز کے لئے ڈراما کی فضا خاص طور پر ساز گار تھی۔ لیکن اس دَور میں نثری قصوں کا تھوڑا بہت رواج رہا۔ یہ قصّے یا تو خالص عشق و عاشقی کی آزاد داستانیں ہیں (مثلاً سڈنی۔ لوج اور گرین کے قصّے) یا پھر یہ ناصحانہ (مثلاً للی اور بیکن کے یہاں کی تمثیلیں ہیں۔ البتہ نیش کی تحریروں میں اس حقیقت نگاری کی کہیں جھلک ملتی ہے جس پر بعد میں ناول کی بنیادیں استوار کی گئیں یہی دَور تھا کہ فرانس سے ایک نئی قسم کے قصّے انگلستان پہونچے۔ یہ Heroic Romances بہادروں کی کہانیاں تھیں جن میں بقول ہڈسن کے جھوٹی جوانمردی۔ مصنوعی دیہاتیت۔ فرضی تاریخ اور ایک برخود غلط سوسائٹی کی خیالی بہادری کی بلند آہنگ مدح سرائی کے سوا کچھ نہ تھا۔ کچھ دن تو یہ انگلستان میں بھی فیشن کی وَبا کی طرح چل پڑا لیکن بہت جلد اس کے خلاف رَدِ عمل کی تحریک شروع ہو گئی۔ یہ تحریک قدیم قصّے کہانیوں کو جدید ناول کی طرف لانے میں بیحد موید ہوئی۔ اس کا آغاز تو سترھویں صدی ہی سے ہو چکا تھا لیکن اصلی فروغ اسے اٹھارھویں صدی میں نصیب ہوا۔ اس کا ایک سبب یہ ہوا کہ شعر و ادب جو پہلے صرف جاگیرداروں اور مقدس پادریوں کی اجارہ داری میں تھا اب اس ممنوعہ سرزمین میں عوام کو بھی شرف باریابی نصیب ہوا۔ چھاپے کی ایجاد پندرھویں صدی ہی میں ہو چکی تھی۔ (۱۴۷۶ء) اور چھپی ہوئی سستی کتابوں نے علم کو عوام تک پہونچنے کی راہ بھی دکھا دی تھی لیکن عام ملکی اور سماجی ماحول نے ادب میں جمہوریت کو ابھی داخل نہ ہونے دیا تھا۔ صنعتی انقلاب کے بعد پڑھنے والوں کا ایک نیا طبقہ پیدا ہوا۔ اس طبقہ میں عورتیں بھی مردوں کے دوش بدوش تھیں، اس طبقہ میں برابر اضافہ ہوتا رہا اور جمہوریت کی نحیف آواز میں آہستہ آہستہ قوت اور وقار پیدا ہوتا گیا۔ ادیبوں کو ناول میں ایک نیا میدان بغاوت اور تجربہ کے لئے ہاتھ آیا ——— ادب القدماء کے اتباع نے مدتوں انگریزی شعر و ادب کو ذہنی اعتبار سے مفلوج بنا رکھا تھا اب ان ادیبوں کو اپنی انفرادیت کا پہلی مرتبہ احساس ہوا۔ اور یونانی اور لاطینی بندشوں سے پہلی مرتبہ آزاد ہو کر انھوں نے فکری اور ذہنی آزادی کا مزہ چکھا ——— پھر بھی ڈراموں اور رزمیہ کارناموں میں متقدمین کی روایت پرستی اس درجہ جاری و ساری ہو چکی تھی کہ اس سے یکایک منھ موڑ کر انحراف کر دینا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ ناول کی کوئی روایت نہ تھی۔ انھیں ایک تجربہ خود ضرور کرنا تھا اور ادب کے ایک نئے سوتے کو ظلمات کے پردوں سے نکال کر لانا تھا۔ آب حیات کا وہ چشمہ جس سے ادیبوں اور عام انسانوں کی بہت سی توقعات وابستہ تھیں اور جسے آگے چل کر عوام کی تحریکوں کی آبیاری میں بڑا حصّہ لینا تھا۔

اس آزادی کا ایک اور پہلو بھی قابل غور ہے اور یہ ناول کا موضوع اور میدان کی پہنائی ہے۔ قرون وسطیٰ کا اعلیٰ ترین شاہکار ایک المیہ ڈراما ہی ہو سکتا تھا لیکن کرداروں کے انتخاب۔ موضوعات کے تعیّن۔ اخلاقیات کے مسلمات سب میں فن کار کو روایت کے بھاری پتھر کے نیچے دبا دیا گیا۔ اسے یہ آزادی نہ تھی کہ المیہ کے لئے کسی امیر، رئیس یا شریف کی جگہ کسی ادنیٰ بلکہ معمولی درجے کے کسی مرد عورت کو منتخب کر سکے اور پھر معمولی انسانوں سے عام جذبات کی طرح اس کا موضوع بن سکتے تھے۔

ظاہر ہے جب ناول کی نئی دنیا نظر کے سامنے آئی تو وہ واقعی ایک نئی دنیا تھی جہاں اس سے پہلے کوئی آبادی نہ تھی ———

جہاں متقدمین کے کارناموں کے سنگ میل نہ تھے۔ جہاں رہبری کے لئے پٹی ہوئی پگڈنڈیاں نہ تھیں۔ اس نئی دنیا میں فن کاروں کو اپنی زندگی اور صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی دعوت عام تھی اور ناول نگاروں نے اس دعوت کو قبول کر لیا۔

ناول کی تعریف کرتے ہوئے جب ایک ناقد اس مرحلہ پر پہونچتا ہے تو اس صنف کی یہی خصوصیات اسے سب سے نمایاں نظر آتی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

• ناول جذبے کے تحت حیات انسانی کے اتار چڑھاؤ کی کہانی ہی کا نام ہے۔ یہ رزمیہ سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ اس میں ایک عام انسان کی زندگی کی تصویر ہوتی ہے اور رزمیہ کا موضوع فوق البشر کی زندگی ہے اور پھر ناول کا انسان معمولی جذبات و تاثرات کا تابع ہوتا ہے۔ فوق البشر کے جذبات بھی غیر معمولی دیوانہ یا شدید ہوتے ہیں۔ ناول ڈرامے سے بھی مختلف ہے کیونکہ ڈرامے میں جذبات کی کشاکش دکھائی جاتی ہے اور ناول کا موضوع ایک ایسی زندگی ہے جو جذبات کے تسلسل اور ردکا قدرتی نتیجہ ہو۔ ڈرامے میں زندگی کی ترجمانی عمل سے اور ناول میں بیان سے کی جاتی ہے۔

اصناف ادب میں ناول کی غیر معمولی مقبولیت کا راز اس کی اسی جمہوریت پسندی میں مضمر ہے۔ بعض حضرات کو شکایت ہے کہ بازار ادب میں سب سے زیادہ ناول ہی کا سکہ چلتا ہے۔

اعلیٰ درجے کی شاعری کے مجموعے —— تنقیدی مضامین اور مقالات —— تاریخ اور فلسفہ کی کتابیں سب مل کر بھی شاید اتنی شائع نہ ہوتی ہوں گی جتنے ناول اور افسانے ہوتے ہیں۔ بعض لوگ اس پر ملک کی بد مذاقی یا ناشرین کی نفع اندوزی کا رونا روتے ہیں۔ میں نے بعض مصنفین کو تو ایسے ناول نگاروں اور ان کے ناشرین کو کوستے بھی دیکھا ہے کیونکہ انھوں نے ان کی اعلیٰ درجہ کی دقیق علمی اور فنی تصانیف کے لئے بازار میں راستہ بند کر دیا ہے۔ مجھے ان سے بڑی ہمدردی ہے۔ واقعی ہمارے یہاں اعلیٰ درجے کے ادب کی مانگ نہیں اور اس کا سبب ہمارے عوام کی جہالت یا کور ذوقی اور پڑھے متوسط تعلیم یافتہ طبقے کی غربت۔ امیروں۔ جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کی کسل تباہی ہے۔ لیکن ناول کی مقبولیت صرف لوگوں کی جہالت یا کور ذوقی یا محض جنسی محرکات کے باعث نہیں ہے۔ اس کا اصلی راز صرف یہ ہے کہ ناول کے آئینے میں ہر معمولی پڑھنے والا اپنی یا اپنے گرد و پیش کی زندگی کی تصویر دیکھتا ہے۔ اسے اپنے جانے پہچانے کردار ملتے ہیں۔ جو اس سے اسی کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ ناول میں وہ انہی مسائل سے دوچار ہوتا ہے جو اس کی روزمرہ زندگی میں اسے کش مکش میں مبتلا کئے ہیں ناول پڑھنے والے اور ناول لکھنے والے دونوں اسی ایک تیر کا شکار ہیں۔

یہ گفتگو ہمیں عوامی ادب کی بنیادی بحث میں الجھا دیتی ہے۔ بعض حضرات یہ خیال کرتے ہیں کہ ترقی پسند ادب دراصل عوامی ادب ہے اور رجعت پسند ادب امیروں —— رئیسوں اور ان کے تباہ حال اور ذہنی اعتبار سے دیوالیہ مصاحبوں کے تعیش کا ایک آلہ ہے اور بس؟ میں ترقی پسند ادب اور رجعت پسند ادب کی یہ تعریفیں کرتا ہوں لیکن کوئی یہ تو بتلائے کہ رجعت پسند ادب کون سا ادب تھا جس نے صرف دلی اور لکھنؤ کے نوابوں اور عیاشوں کی ترجمانی کی ہے۔ نظیر اکبرآبادی کو تو چھوڑیئے وہ تو کھلم کھلا عوامی شاعر تھے۔

میر تقی میر —— سودا —— انشا —— جرأت —— مصحفی شاعروں میں میر امن سے لے کر رتن ناتھ سرشار تک افسانوی ادب لکھنے والوں میں کون سا فنکار رجعت پسند ہے؟

کیا آپ میر تقی میر کو محض آصف الدولہ کی بزم کی رونق سمجھتے ہیں۔ کیا اس کے کلام میں آپ کو صرف آصف الدولہ کی عیاشی کی ترجمانی ملتی ہے۔ کیا اس کے جذبات اس عہد کے ایک ستم زدہ جاگیردارانہ نظام کے مارے ہوئے درباروں کے حسد —— سازش اور آپس کی چشمک کے ستائے ہوئے عام انسان کے جذبات نہیں ہیں۔ میں یہ سوال کرنا چاہتا ہوں کہ ہم میر کی غزل کو ان کے دل کی پکار

سمجھیں یا آصف الدولہ کا نغمۂ عیش —— اور اگر وہ میرؔ کے دل کی پکار ہے تو میرؔ اور آصف الدولہ کی شخصیتوں کا اندازہ بھی علیحدہ ہے ——
میرؔ کی آواز ایک عوامی آواز ہے اور اس کا انداز بیان بھی "درباری" نہیں "عوامی" ہے۔

پھر ناول کے سلسلہ میں ہمیں اپنے "عوامی" کے تصوّر کا بھی جائزہ لینا پڑے گا۔ کیا یہ امیر اور وزیر ان کے درباری اور مصاحب انسان نہ تھے؟ کیا ان کے دلوں میں کبھی وہ جذبات نہ اُبھرے ہوں گے جو ایک عام انسان کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ ان کی انسانیت پر ان کی امارت نے زنگ کی موٹی سی تہ چڑھا دی ہو۔ لیکن کیا یہ ممکن نہیں کہ حالات اور واقعات کی رگڑ کہیں کہیں اس زنگ کو دُور کر دے اور تہ نشین انسانیت کی شعاعیں بھی پھوٹ نکلیں۔ آخر واجد علی شاہ اور بہادر شاہ ظفر کے کلام میں یہ جوہر کہاں سے آگئے۔ اگر ناول کا موضوع صرف پریم چند کے کسان —— یا آجکل کے نامہ نگاروں کے دفتروں کے بابو رہ جائیں تو پھر میر امن کی باغ و بہار اور سرشار کے فسانۂ آزاد۔ رسوا کے امراؤ جان ادا سب کو ناولوں کی تعریف سے خارج کرنا پڑے گا۔ اس لئے کہ ان سب میں ایک زوال آمادہ سماج کے عناصر جہاں ملتے ہیں وہاں بادشاہ —شہزادے —— نواب — رئیس — نواب زادے اور رئیس زادے بھی ملتے ہیں۔ لیکن ہم ان کی محفلوں میں پہونچکر مدح سرائی نہیں کرتے بلکہ وہ اپنی مسندوں سے اتر کر ہم میں آملتے ہیں اور ان کی جگ بیتی میں آپ بیتی سنتے ہیں۔ ناول کیا ادب میں کہیں بھی کسی کی اجارہ داری نہیں۔ اگر ہمارے نظام میں جاگیر دار اور سرمایہ دار ہیں۔ سوداگر اور سوداگر بچے ہیں تو انھیں ہم ان کو انسانیت کے حق سے محروم نہیں کر سکتے۔ ادب کی آغوش ان کے لئے بھی کشادہ ہے۔ ہاں یہاں وہ بادشاہ یا امیر بن کر نہیں انسان بن کر آسکتے ہیں۔

اب ناول کا عام مفہوم متعین کرنا دشوار نہیں رہ جاتا۔ ایک ایسا سادہ نثری قصّہ جس میں حیاتِ انسانی کے معمولی لیکن موثر روزمرہ پیش آنے والے واقعات کو سادہ اور سلیس انداز میں پیش کر دیا جائے تو ناول کے اس عام مفہوم کی تکمیل ہو جاتی ہے لیکن جدید ناول بہ حیثیت ایک صنف کے ایک ایسی سادہ شے نہیں اس لئے ہمیں آگے بڑھنے سے پیشتر اس کے عناصر کا جائزہ لینا پڑے گا اور پہلے اس سوال کا جواب دینا پڑے گا کہ ناول کا مقصد کیا ہے۔ یا کیا ہے۔ یا کیا ہونا چاہئے؟

ادب برائے ادب اور ادب برائے حیات کے نظریاتی الجھاوے سے بچتے ہوئے بھی ہم اس سوال کا جواب دے سکتے ہیں۔ اگر ہم افسانوی ادب کے ارتقاء کو پیش نظر رکھیں۔ ابتدائی دَور کے بہادری کے قصّے۔ سورماؤں کے کارنامے سنا کر وگوں میں ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا کرنا۔ تاکہ وہ جرأت اور جوانمردی کے ویسے ہی کارناموں پر مائل ہو سکیں۔ اسے ہم چاہیں تو ترغیب بھی کہہ سکتے ہیں اور ظاہر ہے یہ پروپیگنڈا ہے۔ دوسرے یہ کہ انسان کو فطرتاً قصّے کہانی سننے کا شوق ہوتا ہے اس شوق کا سلسلہ دراصل اس کے شوق خود نمائی SELF EXPRESSION میں ملتا ہے اور فن یا ادب کا اوّلین محرک یہی جذبۂ خود نمائی ہوتا ہے یہاں خود نمائی سے مراد صرف ایک فرد کی خود نمائی نہیں بلکہ اس کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کی جماعت یا اجتماعی ذات کا اظہار بھی مقصود ہوتا ہے اور انفرادیت اور اجتماعیت کا یہ سنگم ایسا ہی ہوتا ہے جیسی خود انسان کی ذات ، جو ایک انفرادیت کی حامل ہوتے ہوئے بھی جماعت کا ایک جزو ہوتی ہے دوسرے کے قصّوں میں ہماری دلچسپی کا سبب یہی ہماری اجتماعی خودی کا اظہار ہے جو افرادِ قصّہ کے عمل اور کردار سے ظاہر ہو رہا ہے لیکن انسان کی انفرادی یا اجتماعی ذات کا اظہار مقصود بالذات نہیں۔ انسان کو آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کی تو ہمیشہ سے لگی رہی ہے اور اس لئے انھیں مشغلوں کو اختیار کیا ہے جن سے بقائے نسل یا مادی آرام و آسائش یا ذہنی آسودگی حاصل کرنے میں اسے مدد ملتی ہو۔ گویا اس کی تمام ذہنی اور جسمانی کاوشوں کا مقصد ایک ایسی منزل تک پہونچنا ہے جہاں اسے جسمانی و سکون و آسائش اور ذہنی آسودگی نصیب ہو سکے۔ اس کے سامنے ایک عالم مثال ہے اور وہ کشاں کشاں اُدھر چلا جا رہا ہے اس کی ہر تقریر ایک اشتہار ہے۔ اس کا ہر لفظ ایک پکار اور اس کا ہر ناول پروپیگنڈا۔ ناول کے اس مقصد یا نصب العین کے متعلق فلپ ہینڈرسن اپنی مشہور تصنیف جدید ناول THE NOVEL TO-DAY میں لکھتا ہے:-

"یہ امر مسلّم ہے کہ عظیم ترین ناول کا مقصد جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے آج بھی انسانیت کا انقلاب ہے تاکہ اس انسانیت کے انقلاب سے سوسائٹی یا سماج کو بدلا جاسکے لہٰذا اسے الم ناک اور انقلابی دَور میں جس سے ہم گذررہے ہیں اور جہاں ہمارے بہترین دل و دماغ رکھنے والے بھی اخلاقیات اور مذہب کے مسائل کے مقابلے میں سیاست سے مغلوب ہوچکے ہیں یہی اُمید کی جاسکتی ہے کہ ہمارا سب سے موثر ناول نگار جس انقلاب کی کوشش کرے گا وہ بھی خالص سیاسی ہوگا دوسری جانب وہ اوسط درجے کے مصنف ہیں جو زندگی کو صرف اس جامد یا مردہ سطح پر قایم رکھنا چاہتے ہیں جس کے لوگ عادی ہو چکے ہیں اور جس کے بارے میں انھیں باور کرایا گیا ہے کہ قانون کا احترام کرنے والے شریف لوگوں کی زندگی کا صحیح معیار ہے۔"

ناول کے مقصدی ہونے میں کوئی قباحت نہیں۔ نہ اس میں کوئی اعتراض ہوسکتا ہے کہ ناول سے کسی خاص سیاسی مسئلہ کے پروپگنڈے یا اور کسی قسم کی ترغیب کا کام لیا جائے لیکن اس مقصد کے حاصل کرنے سے پہلے ناول کو اگر وہ ناول ہے تو ناول ہونا پڑے گا۔ اور پھر کسی تحریک کا آلۂ کار۔

میرے خیال میں ناول کی سب سے پہلی حیثیت ایک ادبی شہ کار کی ہے اور ثانوی حیثیت ایک آلۂ ترغیب کی۔ بالکل اسی طرح جیسے کسی دوا کے اشتہار کسی درزی کے اعلان یا کسی صابن کریم کے اشتہار میں ایک تصویر سے ترغیب کا کام لیا جاسکتا ہے لیکن سب سے پہلے مصوّر کو ایک ایسی تصویر کے بنانے پر قدرت حاصل ہونا ضروری ہے۔ جس سے وہ خاطر خواہ ترغیب کا کام لے سکے۔ تصویر بھی پہلے ایک تصویر ہوگی اور پھر آلۂ ترغیب۔ بلکہ جس قدر تصویر اچھی ہوگی شاید اسی قدر مقصد کے حصول میں کیا زیادہ کام یابی ہوگی لیکن مصور پر ترغیب کا جذبہ غالب آجائے اور وہ اپنی تصویر کے حسن، اس کے تناسب۔ رنگ و روغن۔ زاویۂ نگاہ۔ روشنی اور سائے کے امتزاج کو نظر انداز کردے تو پھر نہ تو وہ تصویر ہی تصویر کہلائے گی اور نہ اس سے کسی مقصد کے حصول کی توقع ہوسکتی ہے۔

اس بارہ میں البتہ اختلاف کی گنجائش ہے کہ مقصد کیا ہو کیا نہ ہو۔ ظاہر ہے اس مقصد کا تعین ناول نگار کی ذاتی افتادِ طبع۔ اس کے زمانے اور ماحول پر منحصر ہے۔ نذیر احمد کے یہاں یہ مقصد مسلمانوں کی زوال آمادہ سوسائٹی کی اصلاح کے لئے تہذیب نسواں ہے اور اس کا سلسلہ راشد الخیری تک پہونچتا ہے۔ شرر کے ناول تاریخی ہیں لیکن ان کا مقصد بھی مسلمانوں کو ان کی ماضی کی داستانیں سُنا کر عزم و استقلال۔ جرأت و جوانمردی۔ دلیری۔ ایثار اور ثابت قدمی کی ترغیب دلاتا ہے۔ سرشار کے یہاں لکھنوی تمدن کے اس آخری دَور سے ہمیں روشناس کرایا گیا ہے جس میں آخر میں عورت اور افیون کے سوا ہر ہر چیز غرقِ مئے ناب ہوچکی تھی۔ اور جس کی اصلاح کے لئے نئی تہذیب۔ نئی تعلیم اور نئے انداز کی ضرورت تھی۔ سرشار اس تبدیلی کے لئے دعوت دیتے ہیں اور ذہنی طور پر اپنے قارئین کو آمادہ بھی کرلیتے ہیں۔ اسی طرح بڑھتے چلے آیئے۔ پریم چند دہقانوں اور جاگیردارانہ نظام کے مارے ہوئے کسانوں کو ان کا حق دلانے کے لئے جد و جہد کرتے ہیں اور آجکل کے ناول نگار ان کے ساتھ سرمایہ دار کارخانہ داروں کے ظلم و ستم کا خاتمہ کرنے کے لئے مزدوروں اور محنت کشوں کا ایک محاذ تیار کرتے ہیں۔۔ ...

یہ سب ناول نگاروں کے مقاصد ہیں جنھیں ان کے زمانے کے تقاضوں نے جنم دیا ہے جنھوں نے ماحول کا دُودھ پیا ہے اور جو سماجی ضرورتوں کی گود میں پل کر پروان چڑھے ہیں۔ ناول نگار یا کوئی دوسرا فن کار ان مقاصد سے آنکھیں کس طرح بند کرسکتا ہے۔ ناولوں کی رگ و پے

میں زندگی کا جو خون دوڑتا ہے اس کا سرچشمہ یہی مقصد ہوتا ہے۔

اس سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ ناول میں مقصد کے تعین سے کیا مراد ہے۔ ظاہر ہے کہ مقصد کا تعین ہمارا کام نہیں ورنہ پھر ناول نگار اور اس بڑھئی میں کیا فرق رہ جائے گا جسے آپ اپنے کھانا کھانے کے لئے ایک میز کی تیاری کا آرڈر دیں اور وہ آپ کی ضرورت پورا کرنے کے لئے آپ کی فرمائش کے مطابق ایک میز تیار کر دے۔ لیکن ناول نگار یہ حیثیت قبول کرنے کے لئے تیار نہیں اس لئے بجائے اپنے مقصد کی تلاش کے آپ ناول نگار کے یہاں اس کے نقطۂ نظر کو تلاش کیجئے۔

میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ ناول ایک آلۂ ترغیب بن سکتا ہے اور اُسے بننا چاہیئے لیکن پہلے اسے ناول ہونا چاہیئے۔ یہاں پہنچ کر ہم ناول کے عناصر کا تجزیہ کریں گے۔ ناول کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ وہ ایک "نثری قصہ" ہوتا ہے۔ لیکن دیکھئے یہ بھی تو ایک نثری قصہ ہے۔

"پیغمبر بود" "پسرے داشت" "گم شد" "باز یافت" یہ ایک کہانی ہے اس میں ابتداء بھی ہے۔ ترقی بھی اور انتہا بھی اور پھر یہ نثر میں بھی ہے لیکن کیا یہ ناول ہے — یقیناً نہیں — تو پھر ناول کے لئے کن چیزوں کی ضرورت ہے،

یہاں میں آپ کو فن کاروں اور ناقدین کے اختلافات کے خارزار میں نہیں اُلجھاؤں گا۔ ان کی بحثوں کا خلاصہ یہ ہے:۔

(۱) ناول میں پہلے ایک پلاٹ ہو گا۔

(۲) اس پلاٹ کی تعمیر کرداروں اور واقعات سے کی گئی ہو گی۔

(۳) یہ کردار اور واقعات ناول نگار کے ماحول سے اس طرح لئے گئے ہوں گے کہ ان کے مطالعہ سے ہمیں زندگی کی ایک مکمل اور متحرک تصویر نظر آجائے گی۔

(۴) کردار اور واقعات ہمارے سامنے کسی قدر بیانیہ انداز میں پیش کئے جائیں گے اور کسی قدر ہم خود کرداروں کے عمل اور مکالموں سے ان کی ذہنی اور نفسیاتی حالتوں کا تجزیہ کر سکیں گے۔

(۵) سارے قصے کے لئے گرد و پیش کا کچھ ماحول بھی دیا جائے گا تاکہ یہ بیان نفسِ قصہ کرداروں کے عمل اور واقعات کی ترتیب کے لئے پس منظر کا کام دے سکے۔

(۶) یہ سب کچھ سادہ نثر میں اس طرح بیان کیا جائے گا کہ پڑھنے والے اسے محض اشتہار یا پروپیگنڈہ نہ سمجھیں۔

(۷) لیکن آخر کار واقعات کا منطقی اور قدرتی سلسلہ ہمیں ایک خاص نتیجہ تک پہونچائے گا۔ جہاں پہونچکر ہم ناول نگار کے نقطۂ نظر سے واقف ہو جائیں گے اور اس طرح ناول گویا ایک آلۂ ترغیب بن جائے گا۔

ان عناصر میں ہمیں سب سے پہلے پلاٹ کا جائزہ لینا چاہیئے کیونکہ کسی ناول پر اظہار کرتے وقت ناقد کی پہلی توجہ اس کے پلاٹ پر ہی صرف ہوتی ہے۔ پلاٹ کی تعریف کرتے ہوئے علی عباس حسینی صاحب ناول کی تاریخ اور تنقید میں لکھتے ہیں:۔

"پلاٹ واقعات کے اس خاکے کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دلچسپیاں اسی کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسی جاننا چاہیئے کہ وہ کیونکر قصہ چھیڑے گا۔ ناظر کی دلچسپی کس طرح بڑھائے گا اور اس دلچسپی میں مدوجزر کہاں کہاں پیدا کرے گا۔ اسے قصہ اس طرح کہنا ہے کہ وہ مؤثر ہو اور اس مقصد و غرض کے حاصل کرنے میں کامیاب ہو جس کے لئے وہ ناظر کو زحمت دینا چاہتا ہے۔"

اس بیان سے یہ شبہ یقین کے درجے تک پہونچ جاتا ہے کہ پلاٹ ناول کی روح اس کا اہم ترین جزو ہے۔ گویا بہترین ناول کی پہلی شرط اعلیٰ درجے کا پلاٹ ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اردو کے بعض بہت عمدہ ناولوں کے پلاٹ بھی خاص ہوتے۔ لیکن مراۃ العروس کا کیا پلاٹ ہے؟

فسانۂ آزاد میں کوئی پلاٹ ہے بھی یا نہیں ــــــ امراؤ جان ادا میں پلاٹ کہاں ہے؟ ــــــ اور پریم چند کے بہت سے ناولوں میں جو فنی شاہکار ہیں، پلاٹ کہاں ہیں؟ ــــــ دیہاتی زندگی کے معمولی واقعات جو روزمرہ پیش آتے رہتے ہیں ــــ اسی طرح ہم اگر بہترین ناولوں کے پلاٹ علیحدہ کر کے دیکھیں تو وہ بالکل معمولی معلوم ہوتے ہیں، اور پھر پلاٹ کی ترتیب اور ناول نگار کے طریق کار کے متعلق حسینی صاحب نے بڑی ستم ظریفی سے کام لیا ہے۔ گویا ناول نویس پہلے ایک پلاٹ تیار کرتا ہے جس طرح بقول حالی غزل گو شاعر پہلے ایک قافیہ تیار کرتا ہے۔ پھر وہ مختلف واقعات کو ترتیب دیتا ہے جیسے قافیہ بند شاعر نئے نئے قافیے جمع کرتا ہے۔ پھر وہ ناول لکھنے بیٹھتا ہے اور پہلے سے جانتا ہے کہ کہاں کہاں اتار چڑھاؤ آنے والے ہیں ــــــ لیکن واقعہ اس کے خلاف ہے۔

اکثر یہ ہوتا ہے کہ کوئی معمولی واقعہ ناول نگار کو اس طرح متاثر کرتا ہے جیسے کوئی حالت یا واقعہ کسی شاعر کو متاثر کرے اور وہ آمد کی رو میں لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ کبھی یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار کے پیش نظر کسی خاص واقعے کی بجائے کوئی خاص کردار ہوتا ہے اور اس کا اصل مقصد اس کردار کی ترجمانی یا اس کے ذریعے سے زندگی کے کسی خاص پہلو کی مصوری ہوتا ہے۔ واقعات اسی مقصد کو پورا کرنے کے لئے وضع کئے جاتے ہیں اور ظاہر ہے اس طرح واقعات اور ان کے خاکے یا ترتیب کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے اسی طرح بعض اور ناولوں میں ناول نگار کا مقصد اور ناظر کی دل چسپی کا مرکز واقعات سے ہٹ کر کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی حالت کا مطالعہ بن جاتا ہے۔

جدید دور کے نفسیاتی ناولوں کا تو یہ عام رجحان ہے۔ یہاں بھی پلاٹ اور واقعات کی ترتیب کو کوئی اہمیت نہیں وہ صرف اس ذہنی کیفیت کو سمجھنے میں مدد دینے کے لئے وضع کئے جاتے ہیں جن سے ناول نگار ہمیں متعارف کرانا چاہتا ہے۔

جو لوگ ناول کے فن میں پلاٹ کی اہمیت پر غیر معمولی زور دیتے ہیں ان کے پیش نظر دراصل دور اوّل کے سادہ بیانیہ طرز کے ناول ہوتے ہیں جہاں واقعات کی ترتیب سے ہی منطقی نتائج مرتب ہوتے ہیں اور جن میں قدرتی طور پر کردار نگاری یا نفسیاتی مطالعوں کا فقدان ہوتا ہے لیکن سادہ بیانیہ طرز کے ناولوں میں بھی پلاٹ کی اہمیت کو اکثر نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور ناول کا مقصد محض قاری کی دل چسپی کو ایک نقطہ پر مرکوز رکھنا ہوتا ہے اس کے لئے قصہ در قصہ یا داستان در داستان کا انداز اختیار کیا جاتا ہے تاکہ جب قصہ میں دل چسپی ختم ہونے لگے تو ایک نیا قصہ داخل کر دیا جائے جس سے کچھ عرصے کے لئے دل چسپی میں تازگی پیدا کی جا سکے اور یہ سلسلہ جب دراز ہوتا ہے تو الف لیلہ، طلسم ہوشربا اور داستان امیر حمزہ تک پھیل جاتا ہے۔

کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ ان داستانوں کے واقعات کسی منظم پلاٹ کے تحت میں ہیں۔ یا ان واقعات کی کوئی ترتیب ہے یا ان میں کہیں مدوجزر ہے؟ اس کا جواب شاید یہ دیا جائے کہ یہ داستانیں ناول کے جدید تصور سے خارج ہیں، اگر ہم اسے تسلیم کر لیں اور ناول کو صرف دورِ حاضر کے جدید ناول تک محدود کر دیں تو وہاں آ کر بھی پلاٹ کی حیثیت ختم ہو گئی ہے۔ کرداری ناول، نفسیاتی ناول نے تاریخی ناول کو قبول عام کے دربار سے مدت ہوئی خارج کر دیا ہے۔

اس تنقید کا یہ مطلب نہیں کہ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری نہیں یا اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ صرف یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ پلاٹ کو بنیادی یا سب سے اہم حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ اصلی فن کا اظہار تو زندگی کی ترجمانی میں ظاہر ہوتا ہے جو کرداروں کے عمل، ان کی گفتگو اور عالم خیال میں ان سے ہم کلام ہو کر ان کا ہمراز بن کر ہی حاصل ہوتی ہے۔ واقعات کا خاکہ یا پلاٹ بغیر وقت ضائع کئے ہوئے غیر ضروری باتوں سے دامن بچاتے ہوئے ہمیں صرف ان نمایاں حالات سے متعارف کرتا ہے جو ہمیں ناول کی تخلیق کو بے نقاب دیکھنے میں مدد دے سکیں۔

اس اعتبار سے پلاٹ کی خوبی دراصل انتخاب پر مبنی ہے اور یہی اس کے کمال کو پرکھنے کا پہلا معیار ہے۔ ایک ایک واقعہ

کو دیکھئے۔ اس سے کردار یا نفس قصہ پر اثر پڑتا ہے یا نہیں۔ اگر کوئی واقعہ حالت یا صورت ایسی ہے جس کے نکال دینے سے اصل قصہ پر کوئی اثر نہ پڑتا ہو تو فنکار ناول نگار اسے یقیناً نکال دے گا اس سے عہدہ برآ ہونے کے لئے دو شرطیں ہیں۔

قوت مشاہدہ اور قوت فیصلہ،

ناول نگار نے جب تک اپنی ذات، اپنے ماحول اور گرد و پیش کا غائر مطالعہ نہیں کیا وہ اپنے موضوع کے لئے مناسب حالات اور واقعات کی تلاش میں ناکام رہے گا ——— اور جس کی قوت مشاہدہ تیز ہو گی وہ اپنے گرد و پیش کے معمولی روزمرہ واقعات میں اپنے لئے سارا ضروری مواد تلاش کر لے گا۔ جن لوگوں میں قوت مشاہدہ کی کمی ہوتی ہے وہ معمولی باتوں کو معمولی سمجھ کر نظرانداز کر دیتے ہیں اور غیر معمولی واقعات اور حالات کی تلاش کرتے ہیں۔ غیر معمولی حالات تو صرف غیر معمولی لوگوں کو اور کبھی کبھی ہی پیش آسکتے ہیں وہ زندگی کے عام معمولات سے خارج ہیں۔ انھیں جس ناول نگار نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے گا۔

بعض لوگوں نے پلاٹ کے تین حصے کئے ہیں:

ابتداء ——— عروج ——— اور انتہا۔

ابتداء سے مراد قصہ کا آغاز ہے جہاں ہمارا تعارف کسی کردار یا واقعہ سے اس طرح کرایا جاتا ہے کہ ہم اس کی آئندہ روش اور مستقبل میں دلچسپی لینے لگتے ہیں۔ قصہ آگے بڑھتا ہے اور ناول نگار جتنا بڑا فن کار ہو گا اسی قدر تعویق پیدا کرتا چلا جائے گا۔ یہاں تک کہ ایک مقام ایسا آجائے گا جہاں ہم پر انتہائی دلچسپی کے ساتھ ساتھ حیرت اور استعجاب میں شامل ہو کر اضطراب کی ذہنی کیفیت پیدا کر دیں گے اور ہم یہ معلوم کرنا چاہیں گے کہ کردار اس حالت سے کیوں کر نکلا یا واقعات کا یہ سلسلہ کس طرح ختم ہوا۔ یہ حالت ایک قسم کے انقباض کی ہوتی ہے اور اسی کو نقطۂ عروج کہتے ہیں یہاں سے جسنر شروع ہوتا ہے۔ گتھیاں سلجھنے لگتی ہیں۔ واقعات کے نتیجے برآمد ہوتے ہیں اور قصہ ختم ہو جاتا ہے لیکن تمام ناولوں میں ایسا پلاٹ یا اس کی یہ خاص ترتیب ضروری نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ناول کا آغاز ہی نقطۂ عروج سے ہو اور پھر خاتمہ تک پہنچ جائیں۔ مختصر ناولوں میں یہ صورت پیش آتی ہے اکثر ناولوں میں نقطۂ عروج اور خاتمہ ایک ساتھ مل کر ڈرامائی اثر پیدا کرتے ہیں۔

اگر پلاٹ کو ثانوی حیثیت دی جائے تو پھر ناول کے عناصر میں پہلی اہمیت کرداروں کو حاصل ہوتی ہے ان ناولوں سے قطع نظر، جو کرداری ناول کہلاتے ہیں، عام ناولوں میں بھی ان کی اہمیت اور حیثیت مسلمہ ہے۔

ناول چونکہ ایک بیانیہ طرز ہے اس لئے ممکن تو یہ بھی ہے کہ طویل تمہیدوں اور تعارف سے ناول نگار اپنے مقصد اور مطلب کا اظہار کر دے لیکن فنی نقطۂ نظر سے ایسا طریقہ بھونڈا پن ہے کہ اس کے متعلق کچھ اور کہنا تضیع اوقات ہے۔ جو ناول نگار یہ طرز اختیار کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اگر ان کے قارئین کو ایک طویل وعظ سننے کی ضرورت پیش آجائے تو کسی مولوی کی محفل یا پادری کے جلسے میں جانا انھیں زیادہ پسند ہو گا۔ ناول پڑھنے بیٹھتے ہیں تو ناول نگار کی تعلیمات کو کتاب سمجھ کر نہیں بلکہ اپنے جیسے انسان کی زندگی کی جھلکیوں کو دیکھنے کے لئے۔

کردار کے انتخاب سے ہی ناول نگار کے سلیقہ کا اندازہ ہوتا ہے اگر اس نے بہت سے کرداروں کو بیک وقت منتخب کر ڈالا ہے تو پھر اس کے ناول میں ایسی بھیڑ بھاڑ ہو جائے گی جیسی کسی دیہاتی میلے میں ہوتی ہے۔ پڑھنے والے کو راستہ تلاش کرنا دشوار ہو جائے گا اس کی سانس گھٹتی ہوئی معلوم ہو گی اور جب وہ اس میلے سے باہر نکلے گا تو سوائے ایک بھیڑ بھاڑ کے اور کوئی نقش اس کے ذہن پر مستقل قائم نہ ہونے پائے گا۔ کردار نگاری کا سلیقہ یہ ہے کہ ایک مرکزی کردار منتخب کیا جائے اور سارے واقعات اسی کے محور پر گردش کریں۔ دوسرے کردار اگر داخل بھی ہوں تو اُن کی حیثیت ذیلی ہو اور ان کے داخل کرنے کا مقصد صرف اس مرکزی کردار کی بعض ذہنی نفسیاتی یا دوسری

کیفیات کو ظاہر کرنا ہو اگر کسی ذیلی کردار سے یہ مقصد پورا نہیں ہوا اور وہ بجائے خود مرکزی کردار کی طرح ہماری توجہ مرکوز کر لیتا ہے تو یہ کردار نگاری کا کمال نہیں، ناول نگار کی خامی ہے۔ ہاں یہ البتہ ہو سکتا ہے کہ مرکزی کردار کی خصوصیات نمایاں کرنے کے لئے ایک ایسا ذیلی کردار منتخب کر لیا جائے جو تضاد سے مرکزی کردار کو اور نمایاں کرے۔ بعض قدیم ناولوں اور داستانوں میں یہ دوسرا کردار کسی عیّار یا مسخرے کا ہوتا ہے اور اس کا ایک مقصد تو یہی ہوتا ہے کہ کردار کے حالات اور واقعات سنجیدگی کی ایک ایسی فضا پیدا کر دیتے ہیں جہاں دلچسپی کی جگہ طبیعت پر ایک قسم کا بوجھ سا معلوم ہونے لگتا ہے۔

اس موقعہ پر ڈراموں کی طرح ناولوں میں بھی ایک مضحک کردار داخل کر دیا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں اس کی ایک ایسی مثال سرشار کے فسانۂ آزاد میں ملتی ہے وہاں خواجہ بدیع الزماں عرف خوجی اس خدمت کو انجام دیتے ہیں جنھوں نے مرزا رسوا کے امراؤ جان ادا کو پڑھا ہے انھیں اس قسم کا کردار بسم اللہ جان کے عاشق مولوی صاحب نبلہ میں ملتا ہے۔

اعلیٰ درجہ کی کردار نگاری کا ایک تقاضا یہ بھی ہے کہ ہر کردار عام انسانی سرشت میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان صفات اور خصوصیات کا امتیازی نشان یا ٹھپّہ لئے ہوئے ہو جنھیں ناول نگار اس کے ذریعے سے پیش کرنا چاہتا ہے۔ ناول میں جہاں کہیں آپ کی اس سے ملاقات ہو آپ اسے فوراً پہچان لیں۔ اس کا ہر فعل ہر مکالمہ اس کی انفرادیت اور شخصیت کا اعلان کرے۔ یہ بات صرف خاص قسم کے طرز گفتگو یا تکیہ کلام سے حاصل نہیں ہوتی —— اگرچہ ظاہری تعارف میں ان چیزوں سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ اصل چیز ذہنی اور نفسیاتی کیفیات ہیں جو ایک کردار کو دوسرے سے ممتاز کرتی ہیں۔ ناول نگار کا یہ فرض ہے کہ کردار نگاری میں ان کی تشریح و تفصیل پر پوری توجہ صرف کرے۔

ناول کو کردار نگاری کے اعتبار سے پرکھتے وقت یہ تجزیہ کر کے دیکھا جا سکتا ہے کہ اس میں کس قدر کردار ضروری اور کتنے غیر ضروری ہیں۔ ضروری سے مراد یہ کہ زندگی کی جو تصویر ناول نگار پیش کر رہا ہے یا جس حالت اور واقعہ سے وہ اپنے پڑھنے والے کو متاثر کرنا چاہتا ہے وہ کردار اس نتیجہ تک پہونچنے کے لئے ضروری کڑیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر کچھ کردار ایسے ہیں جن کے بغیر بھی زندگی کی وہ خاص تصویر مکمل ہو سکتی ہے جو ناول نگار کے پیش نظر ہے یا کسی خاص نتیجہ تک پہونچنے میں اُن کے کسی عمل یا قول سے کوئی خاص مدد نہیں لی گئی ہے جن کا کام کوئی دوسرا کردار بھی انجام دے سکتا تھا تو ایسے کردار غیر ضروری ہیں اور کسی ناول میں اُن کا موجود ہونا فنی نقطۂ نظر سے ناول نگار کی کمزوری ہے۔

کرداروں کے انتخاب میں بھی وہی اصول کار فرما ہے جو ناول کے لئے کہانی یا واقعات کے انتخاب میں پیش نظر ہوتا ہے یعنی عام معمولی واقعات جس طرح ناول کا پلاٹ تیار کرنے کے لئے کافی ہیں۔ اسی طرح معمولی کردار نگاری کے تمام اصولوں کو بروئے کار لانے کے لئے بالکل کافی ہیں۔ غیر معمولی کرداروں کی تلاش یا معمولی کرداروں کو مثالی رنگ میں پیش کرنے کی کوشش ہمیشہ ناکام ثابت ہو گی۔ انسان نہ صرف شیطان ہے۔ نہ صرف فرشتہ وہ تو صرف ایک انسان ہے جس میں خامیوں اور لغزشوں کا بھی خطرہ ہے اور استقلال اور ثابت قدمی کی بھی توقع —— جو گناہ بھی کرتا ہے اور جس سے نیکیاں بھی سرزد ہوتی ہیں،

ناول پڑھتے وقت ایک عام انسان کی توقع یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش بھی اپنی ہی قسم کے معمولی انسان پائے گا۔ اسی لئے وہ ناول نہایت کامیاب ہوتے ہیں جن میں کرداروں کو مثالی رنگ میں پیش کرنے کی سعی لاحاصل نہ کی گئی ہو۔

ناول نگار کے سامنے کوئی کردار ہو اور وہ اس کے گرد واقعات کا تانا بانا تیار کرے یا کوئی واقعہ یا حادثہ کسی کردار کو نمایاں کرے ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ پلاٹ اور کردار نگاری میں ایک ربط اور توازن پیدا کرے۔ یہاں پھر انتخاب کا عمل کار فرما ہے بہت سے واقعات

میں سے کون سے واقعات ایسے اہم اور بنیادی ہیں کہ انھیں پلاٹ میں شامل کرنا چاہیئے۔ یا کون سے کردار ہیں جن سے یہ کام لیا جاتا ہے ـــــ؟
قدیم داستانوں اور جدید ناول میں یہیں آکر فرق پیدا ہوتا ہے۔ یہ فرق صرف طول یا اختصار کا نہیں کہ داستانیں کئی کئی ضخیم جلدوں میں سماتی ہیں اور آجکل کا جدید ناول جیبی ایڈیشن ہوتا ہے۔ اصلی فرق فنی اعتبار سے انتخاب کا ہے۔ ناول میں کوئی واقعہ یا کردار بیکار نہیں ہوتا نہ کوئی چیز محض دلچسپی کو قائم و برقرار رکھنے کی خاطر اختیار کی جاتی ہے۔ داستان گو کبھی کبھی قدرتِ کلام اور زورِ بیان دکھانے کے لئے غیر ضروری جزئیات نگاری سے بھی کام لیتا ہے۔ اس موقع پر مجھے ایک داستان گو کا واقعہ یاد آتا ہے جو شاہی عہد میں داستان گوئی کی خدمت پر مامور تھا۔ ایک ضرورت سے اسے پردیس کا سفر درپیش آیا۔ داستان کافی طویل ہو چکی تھی۔ ہزاروں واقعات بیان ہو چکے تھے۔ سیکڑوں اشخاص کا ذکر آچکا تھا۔ رخصت ہونے لگے تو شاگرد کو اپنی جگہ چھوڑ گئے۔ اس نے دریافت کیا ـــ مجھے کہنا کیا ہے؟
فرمانے لگے دُولہا مع براتیوں کے اپنے گھر سے روانہ ہوا ہے تم اُسے دُلہن کے گھر تک پہونچا دینا جب تک میں واپس آجاؤں گا۔
چنانچہ سعادت مند شاگرد نے استاد کی غیر حاضری میں کئی مہینے صرف برات کو نوشہ کے گھر سے عُروس کے گھر تک پہونچانے میں صرف کئے۔ ایسی جزئیات نگاری ناول کے موضوع سے قطعاً خارج ہے۔
داستانوں میں ان کی اہمیت یہ ہے کہ اس طرح بہت سے الفاظ اور لغات کا سرمایہ ہماری زبان کی ان تحریروں میں محفوظ رہ گیا اور زمانہ آئے گا جب ان داستانوں کو محض ان تفصیلات کی بناء پر زبان و لغت کا طالب علم ایک نایاب ذخیرہ سمجھ کر سینوں سے لگائے گا۔
پلاٹ اور کردار سے بحث کرنے کے بعد مکالموں پر آیئے۔ کردار کی شخصیت سے ہمارا تعارف دو وسیلوں سے ہو سکتا ہے:
ایک تو یہ کہ ہم واقعات کے سلسلہ میں اسے بے نقاب ہوتے دیکھیں۔
دوسرے اس کے مکالموں سے ہم اس کے دل کی آواز سنیں۔
ناول میں دونوں ہی طریقے استعمال کئے جاتے ہیں لیکن اگر شخصیت کے تمام پہلو روشن کرنے کے لئے صرف واقعات سے مدد لی جائے تو قصہ کا طویل ہو جانا لازمی ہے اس لئے مکالموں سے یہ کام لیا جاتا ہے اس کے لئے تین شرطیں ہیں ــــ ضروری ہوں ـــــ مختصر ہوں، فطری ہوں۔ ظاہر ہے غیر ضروری مکالموں سے سوائے ناول کے طویل ہو جانے کے اور کچھ حاصل نہ ہوگا اور پڑھنے والے اکتا جائیں گے۔ اس کے برعکس اگر مکالمے مختصر ہوں گے تو پڑھنے والے پر ڈرامائی اثر پیدا ہو سکے گا۔
مقصدی ناولوں میں مکالموں کے طویل ہو جانے کا خطرہ زیادہ ہو جاتا ہے کسی کردار کے منہ سے جب کوئی بات ایسی نکل جاتی ہے جو براہِ راست یا بالواسطہ اس کے مقصد کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ بے قابو ہو جاتا ہے اور جو کچھ اپنی تائید یا مخالفین کی تردید میں کہنا چاہتا تھا وہ سب کچھ کہہ ڈالتا ہے۔ کبھی کبھی تو مکالمہ خاصا وعظ یا لکچر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مولوی نذیر احمد ہوں۔ شررؔ ہوں۔ یا راشدؔ سب اسی بیماری میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ یہ نکتہ تو جدید ناول نگاروں کو نفسیات سے اب ملا ہے کہ ترغیب کے لئے صرف تجویز (SUGGESSION) کافی ہے۔ اگر کسی مقصد کو حاصل کرنے کے لئے آپ خواہ مخواہ تکرار کریں گے یا زیادہ زور دیں گے تو اس کا پورا خطرہ ہے کہ آپ کا پڑھنے والا ابغاوت کر بیٹھے۔ میں آجکل کے ایک ناول نگار سے واقف ہوں جو اسلام اور خدمتِ اسلام کے جذبے سے سرشار ہیں اور اُن کی تمام تحریریں اسی جذبے سے مملو ہیں۔ وہ اپنے کرداروں سے طویل مکالموں میں اپنے مقصد کی اشاعت کراتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے مکالموں پر پہونچکر رُکتے نہیں بلکہ انھیں چھوڑ کر آگے بڑھ جاتے ہیں وہ جانتے ہیں کہ اس مکالمے میں کیا ہے اور اس کا نفسِ قصہ سے کوئی تعلق نہیں ایسا مکالمہ ناول میں ایک بڑی فنی خامی پیدا کر دیتا ہے۔
مکالمہ کی زبان کا سوال نہایت اہم ہے اور بعض ناول نگار اس اہمیت کو یا تو پوری طرح محسوس نہیں کرتے یا مکالمہ نگاری

کے فن سے واقف نہیں ہوتے۔ ہر زبان میں تحریر اور تقریر کے محاورہ میں فرق ہوتا ہے پھر مختلف عمر کے لوگ ——— مختلف پیشوں ——— مختلف جنسوں کے لوگ اپنے اپنے محاورے رکھتے ہیں جو مکالمہ نگاری والے کے اس فرق سے واقف نہیں ہوتے۔ ان کے مکالمے محض کتابی ہو کر رہ جاتے ہیں اور ان میں وہ تازگی یا زور نہیں ہوتا جو چلتے پھرتے انسانوں کی تقریر میں ہوتا ہے، روزمرّہ گفتگو کی زبان سادہ بے تکلف اور برجستہ ہوتی ہے اس میں تصنع یا آورد کا نام نہیں ہوتا۔ ناول کے اچھے مکالمہ کا بھی یہی انداز ہونا چاہیئے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ طویل مناظر کی روایت ناول میں پرانی ہو چکی ہے اور جدید ناول میں اس کے لئے گنجائش نہیں ... بات دراصل یہ ہے کہ جدید ناول پلاٹ۔ کردار اور مکالموں میں ہر جگہ انتخاب کا عمل قبول کرتا ہے اور وہی صورت مناظر میں پیش آتی ہے۔ مناظر کا مقصد دراصل کہانی کے واقعات، افرادِ قصہ۔ ان کے حالات اور حوادث۔ ان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کے لئے پس منظر کا کام دیتا ہے ... ...
اس کے بغیر ایک ناول ایسا ہی ہوگا جیسے ایک خوب صورت تصویر بغیر پس منظر کے ہوتی ہے۔ پس منظر کا مقصد دراصل اس تاثر کو بڑھانا ہوتا ہے جو ناول میں کسی خاص واقعہ یا کردار سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے پس منظر اور نفسِ قصہ میں ہم آہنگی نہایت ضروری ہے یہ کوئی دشوار کام نہیں ... ناول نگار کی قوتِ مشاہدہ تیز اور تربیت یافتہ ہو تو جس طرح اسے اپنے ماحول میں کہانی کے لئے اور کرداروں کی تلاش میں کہیں دور نہیں جانا پڑتا اسی طرح پس منظر کے لئے اسے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی ہے لیکن اس پس منظر کو منتخب کر کے جوں کا توں پیش کر دینا ہی اس کا کام نہیں یہ تو ایک فوٹوگرافر بھی کر سکتا ہے اسے اس پس منظر میں جان پیدا کرنا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب اس نے فطرت کے وسیع ذخیرہ کو آنکھ کھول کر دیکھا ہو اگر وہ اپنی سیر میں ہر چیز پر ایک سرسری نظر ڈالتا گذرتا ہے تو وہ شاید پس منظر کی روح تک کبھی نہیں پہنچ سکے گا اعلیٰ درجہ کا پس منظر غیر معمولی چیزوں کو تلاش کر کے لانے سے تیار نہیں ہوتا بلکہ روزمرہ زندگی کے معمولی مناظروں میں سے چھوٹی چھوٹی چیزوں کو ابھارنے اور اجاگر کرنے سے یہ مقصد حاصل ہوتا ہے۔

ایک سوکھا ہوا درخت یا اس پر بیٹھا ہوا بوڑھا گدھ کوئی ایسا منظر نہیں جو کسی راہ گیر کی توجہ مبذول کرے لیکن ایک ناول نگار جو خُو حق اور ہنگامے کی دنیا میں ایک الم ناک حادثہ کا حال لکھ رہا ہو اس منظر کو سب سے زیادہ اجاگر کرے گا۔

ناول کی زبان اور بیان کے بارے میں پلاٹ۔ کردار اور مکالموں کے ذیل میں کسی قدر تفصیل سے اظہار کیا جا چکا ہے۔ اصنافِ ادب میں ادب کا مخاطب جمہوریت کے سب سے بڑے طبقہ سے ہے۔ ناول پڑھنے والے صرف وہ لوگ نہیں جو ادب کے طالب علم ہیں یا جنھوں نے ادب اور شاعری کو اپنا پیشہ بنا لیا ہے ناول کی رسائی ہر اس شخص تک ہے جو پڑھ سکتا ہے اور جو نہیں پڑھ سکتا وہ دوسروں سے پڑھوا کر سنتا ہے دفتروں کے کلرک اور بابو۔ کارخانوں کے محنت کش۔ دوکاندار اور اخبار فروش۔ سب ناول پر اپنا حق سمجھتے ہیں اور اچھے ناول نگار کو ان سب تقاضوں کو پورا کرنا ہے اسے ایسا سادہ دل نشین اور ہمہ گیر انداز اختیار کرنا چاہیئے کہ بات جو دل سے نکلے وہ دل میں اتر جائے۔ اسے الفاظ کی تلاش کے لغات کے مطالعے سے دور کی کوڑی لانے کی ہرگز ضرورت نہیں۔ وہ عوام کا ترجمان ہے اور عوام کی رنگا رنگ زندگی میں ایک زندہ زبان پرورش پا رہی ہے۔ اس کا ماخذ ہونا چاہیئے۔ کم از کم اس صنفِ ادب میں قدما کی روایت کا بھاری پنجہ اس کا گلا گھونٹنے کے لئے موجود نہیں۔ یہاں اس کے سامنے تجربہ کے لئے ایک کھلا میدان ہے۔ لیکن اس میدان میں ان تمام فنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے فرہاد اور اس کے تیشے کی ضرورت ہے یہ چشمہ خیریں خود بخود نہیں پھوٹ سکتا! ———
لیکن اگر یہ پھوٹ نکلے تو زندگی کے وہ تمام سوتے کھل جائیں گے جو ادب میں صرف روایت پرستی کے کوڑا کرکٹ سے بند ہو کر رہ گئے ہیں۔

○

ناولِ کی ہیئت

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی

ہر فن زندگی کا نقشہ ایک خاص طریقہ پر اور ایک خاص شکل میں پیش کرتا ہے بغیر کسی مخصوص شکل یا طریقے کے زندگی کا نقشہ کھینچ ہی نہیں سکتا ہے اس لئے ناول کی بھی ایک شکل ہونا ضروری ہے۔

شاعری، مصوری، بُت تراشی وغیرہ میں شکل کے اصول زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور یہی اُصول ان کے ٹکنیک کہلاتے ہیں، فن کی حیثیت سے ناول کی بھی ٹکنیک ہونا چاہیئے مگر اس ٹکنیک کی جامع تعریف کرنا مشکل ہے، بعض لوگوں نے ڈرامائی تکنیک کو مدِنظر رکھتے ہوئے ناول کے ٹکنیک کی بھی تعریف کی ہے مگر اس قسم کی تعریف قابلِ اعتبار نہیں کیونکہ دیگر فنون کے مقابلے میں ناول زندگی سے اس قدر زیادہ قریب ہے کہ ٹکنیک کی خرابیوں کا خیال نہ تو ناول نگار ہی کو پریشان کرتا ہے اور نہ ناول پڑھنے والوں کو، اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ناول باوجود ٹکنیک کی خرابی کے بڑے اعلیٰ پایہ کے سمجھے جاتے ہیں، ایک غلط بنی ہوئی تصویر فوراً آنکھوں کو بُری معلوم ہوتی ہے مگر ساخت کی خرابیوں کی وجہ سے اعلیٰ ناول کو نگاہ سے گرانے کے لئے ہم تیار نہیں ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لفظ فارم یا ٹکنیک ناول کے باب میں کچھ مختلف معنی رکھتا ہے۔

ہمارے اردو ادب میں اب تک دو ناول ایسے ہیں جن کو ہر طرح سے ناول کہا جا سکتا ہے۔ ایک پنڈت رتن ناتھ سرشار کا "فسانۂ آزاد" دوسرا مرزا محمد ہادی رسوا کا "امراؤ جان ادا"۔ فسانۂ آزاد میں فارم کی طرف سے بے پروائی برتتے ہوئے ایک خاص سوسائٹی کا مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے اور امراؤ جان ادا میں ناول نگار نے فارم کا حد سے زیادہ خیال رکھتے ہوئے ایک فرد کی زندگی کے گوناگوں تجربے پیش کئے ہیں —
"فسانۂ آزاد" میں قصہ تو کچھ بھی نہیں ہے اور نہ اس میں کوئی ترتیب ہی ہے، برخلاف اس کے مرزا رسوا امراؤ جان کی زندگی کے تجربات ایک خاص سانچے میں ڈھال کر ہمارے سامنے لائے ہیں۔ پنڈت سرشار نے زندگی کو پیش کرتے وقت کسی خاص سلیقے کا لحاظ نہیں رکھا برخلاف اس کے مرزا رسوا کو سلیقے کا اتنا ہی خیال تھا جتنا کہ ایک ریاضی داں کو ہونا چاہیئے تھا۔

مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا "فسانۂ آزاد" "امراؤ جان ادا" سے گرا ہوا ہے؟ مذاقِ سلیم یہی کہے گا کہ "فسانۂ آزاد" امراؤ جان ادا سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے اگر پنڈت سرشار حد سے زیادہ بے پروا نہ ہوتے تو ان کے ناول کا شمار دنیا کے بڑے ناولوں میں ہوتا۔ برخلاف اس کے امراؤ جان ادا باوجود اعلیٰ سلیقے کے اس قدر دلچسپ نہیں اور نہ اس کا اثر دائمی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ بعض ناولوں میں کوئی مخصوص فارم نہیں ہوتا۔ تاہم وہ کسی نہ کسی حیثیت سے ضرور پایا جاتا ہے بعض ناولوں میں فارم اس شدت سے موجود ہوتا ہے کہ ہماری نگاہ سب سے زیادہ اسی طرف جاتی ہے۔

الغرض یہ ناول کی کمزوری ہے کہ اس میں کوئی اعلیٰ سلیقہ نہ ہو، اور یہ بھی کمزوری ہے کہ اسے سلیقہ کا یہاں تک خیال ہو کہ

ناول مصنوعی معلوم ہونے لگے. بات یہ ہے کہ ناول کے جزئیات تو چند ہیں اور سادہ، مگر ان کو ملا کر ایک مکمل نقشہ یا ڈیزائن بنانے کے طریقے ہزاروں ہو سکتے ہیں۔ طریقہ یا فارم کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اس زندگی کے موافق ہو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے جن ناولوں کو اب تک بے ہیئت کہا گیا ہے ان میں سب سے بڑا ناول ٹالسٹائے کا وار اینڈ پیس (WAR & PEACE) ہے مگر اس کی کوئی خاص ٹکنیک نہیں بر خلاف اس کے فلابیر کے ناول مادام بوویری (MADAM BOVARY) کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ اس کا ہر لفظ اور ہر سین ایک خاص نقطۂ نظر کے تحت استوار نظر آتا ہے۔

مختصر یہ کہ ناول میں زندگی پیش کرنے کے دو خاص طریقے ہو سکتے ہیں جو اپنی جگہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں ایک مصورانہ PANORMIC طریقہ، جو ٹالسٹائی کا ہے اور دوسرا منظریہ SCENIC طریقہ، جو فلابیر کا ہے۔

مصورانہ طریقہ کی اچھی مثال تھیکرے کی وینٹی فیر (VANITY FAIR) ہے۔ اس ناول سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ تھیکرے نے زندگی کو بڑے بڑے گروہوں میں دیکھا اور ان پر ایک سرے سے دوسرے سرے تک نگاہ دوڑائی اور اس بڑے دائرے میں کافی تعداد اس کو ایسے آدمیوں کی ملی جن کے طریقوں میں اسے دلچسپی پیدا ہوئی۔ اس ناول میں لاتعداد پلاٹ ہیں جن میں دو خاص طور پر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ایک پلاٹ میں ایمیا اور دوسرے میں بیکی ہیروئن ہیں اور تمام واقعات ان ہی دو کے متعلق ہیں۔ اس ناول میں نہ تو طبیعت کو الجھا دینے والے واقعات ہیں اور نہ کردار کی باہمی کش مکش۔ اس ناول میں کرداروں کا ایک گروہ ملتا ہے اور ان میں سے ہر ایک اس دنیا کا مخصوص فرد،

اس میں ہم کو قصے یا پلاٹ سے دلچسپی پیدا نہیں ہوتی، بلکہ زندگی کی کثرت سے جو ناول نگار نے اپنے ناول میں بند کر دی ہے تھیکرے کا مقصد، بعض تاثرات کو بڑھتا ہوا دکھانا منظور تھا اور اسی لئے مصورانہ طریقہ اس کے لئے بہتر ٹھہرا۔ اس کا فن مصور کا فن ہے جس میں مناظر کے خطوط پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ اور تفصیلات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

جہاں تک چلتی پھرتی زندگی کے بیان کا تعلق ہے تھیکرے بے مثل ہے کہ البتہ منظر نگاری یا تفصیلات کے بیان میں وہ اتنا کامیاب نہیں اور اسی لئے وہ ڈرامائی سین دکھانے سے گریز کرتا ہے، اسی طریقہ میں خاص بات یہ ہے کہ ناول نگار کی ذات ہر وقت ہمارے سامنے ہوتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ رازدارانہ طریقہ پر ہم سے نہایت روانی کے ساتھ باتیں کرتا جا رہا ہے۔

بر خلاف اس کے منظری طریقہ میں ناول نگار کی ہستی بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ اس کی اچھی مثال (MAUPASSANT) کی ناولوں میں ملتی ہے۔ موپساں کا طریقہ جچا تلا اور صاف ہے۔ وہ اپنے قصے کو ناول پڑھنے والے کے سامنے پیش کر کے بالکل غائب ہو جاتا ہے موپساں کے افسانہ، اسٹوری ٹلس اٹ سلف (STORY TELLS IT SELF) میں ہم کو محض قصہ کا خیال رہتا ہے اس میں شک نہیں کہ قصہ کی ترتیب ہم کو اس کی یاد دلاتی ہے مگر ایسے مواقع پر وہ ہمارے سامنے ایک سائنٹسٹ کی صورت میں آتا ہے، فن کار کی صورت میں نہیں، اس طریقہ پر زیادہ تر فرانس کے ناول نگار عمل کرتے ہیں۔ فلابیر کی مادام بوویری میں بھی ہم یہی چیز پاتے ہیں۔ اس میں ایمی بوویری ناول کا مرکز ہے اور اسی کے چاروں طرف سب واقعات چکر لگاتے ہیں، پوری کتاب ایک ایسی احمق عورت کی تصویر ہے جو رومانیت کی طرف مائل ہے اور ایک خاص ماحول میں زندگی بسر کرتی ہے۔ اس ناول میں خاص چیز سوسائٹی کی تصویر نہیں ہے بلکہ سوسائٹی کا ڈرامہ ہے جس میں جزئیات اور تفصیلات کو واقعات اور وسیع تاثرات پر ترجیح دی گئی ہے۔

عام طور پر ناول نگار انھیں دو طریقوں میں سے کسی ایک طریقے کے پیرو کہے جا سکتے ہیں۔ انگریزی ناول نگار ...

عام طور پر، پہلے طریقہ پر اور فرانسیسی عام طور پر دوسرے طریقے پر عمل کرتے ہیں مگر شاید ہی کوئی ناول نگار ایسا ہو جو دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال نہ کرتا ہو اور اس کی فنی قابلیت اسی میں ہے کہ وہ دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال کرے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار

کو یہ خوب سمجھ لینا چاہیئے کہ کہاں پر اس کو اپنی طرف سے زندگی کے نقوش اجاگر کرنا ہیں اور کہاں پر اس کو الگ ہٹ جانا چاہیئے۔ ناول نگار کا فن مصور اور ڈرامہ نگار کے فن کا مرکب ہے اور ناول نگار کو یہ دونوں بہت احتیاط سے استعمال کرنا چاہیئے۔ اس مرکب فن کے اچھے استعمال کی مثالیں ڈکنس کا "ڈیوڈ کاپر فیلڈ" اور میریڈتھ کا "ہنری رچمنڈ" ہیں۔ ان ناولوں کا قصہ اس قسم کا ہے جو ترکیب کے لحاظ سے تو مصورانہ ہے مگر تاثر کے لحاظ سے ڈرامائی ہے۔

اس سلسلے میں اس بات پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ جن ناولوں میں قصہ سوانح عمری کے طریقہ پر بیان ہوتا ہے اس میں ہیرو کو بالکل مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور انھیں چیزوں کا بیان ہوتا ہے جو ہیرو کی نگاہ سے گذریں۔ مگر جن ناولوں میں زیادہ اہمیت ڈرامے کو دینا ہو، ان میں روایت نگاری کا طریقہ زیادہ موزوں ہوتا ہے جس میں ناول نگار راوی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان دونوں طریقوں میں دوسرا طریقہ زیادہ بہتر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس طرح قصہ کردار اور عمل وغیرہ کا اثر ہمارے اوپر براہ راست ہوتا ہے ایک طریقہ اور ہے کہ ہر کردار اپنا قصہ خود کہتا ہے مگر اس میں جذبات کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور عمل کی کم۔

ان سب باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول کی ہیئت اس کے مواد پر مبنی ہوتی ہے جس قسم کا مواد ہوگا اسی کے موافق اس کی ہیئت رہے گی۔ ناول کا مواد قصہ ہے مع ان کرداروں کے نقوش کے جو قصہ کا جزو ہیں اور اگر قصہ میں ایسے معاملات زیادہ ہیں جو مصوری کے طور پر پیش کئے جائیں تو ناول تصویر کے قریب آجائے گی۔ اور اگر اس میں ایسے حصے زیادہ ہیں جو ڈرامائی طریقے پر پیش کیے جائیں تو ناول میں ڈرامائی کیفیت بڑھ جائے گی۔ بہتر یہی ہے کہ موقع موقع سے دونوں طریقوں سے کام لیا جائے۔ ہنری جیمس ناول کے فارم میں ایک بڑے موجد کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس نے ناول کو ایک بالکل نیا فارم دیا ہے مگر اس کا فارم بھی مصوری اور ڈراما کو ایک نئے طریقے پر پیش کرتا ہے البتہ اس کے ایک ناول ایمباسیڈر (AMBASSADOR) میں تمام دنیا ایک نقطۂ نظر سے پیش کی گئی ہے اور ہر جگہ ڈرامائی صورت میں پیش ہے کیونکہ قصہ بیان کرنے والا ہمارے سامنے کہیں نہیں ہوتا، بلکہ قصہ کے کردار اور ان کی حرکات ہی ہمارے سامنے رہتے ہیں۔

ناول کا فارم یا ترکیب اجزاء تمام تر ناول نگار کے نقطۂ نظر سے تعلق رکھتا ہے یعنی یہ کہ یہ قصہ گو قصہ کو کس طرح متاثر ہوا بعض لوگ قصہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سننے والے ناول کی ترکیب یا فارم کو بھول جاتے ہیں اور قصہ کے واقعات اور افراد میں محو ہو جاتے ہیں اور بعض اس طرح پیش کرتے ہیں کہ سننے والے کا دھیان قصہ کی بجائے قصہ گو کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور اگر قصہ گو آپ بیتی بیان کر رہا ہے تو اس کی ہیئت بھی ڈرامائی ہو جاتی ہے۔ قصہ گو محض راوی ہی نہیں رہتا بلکہ اکثر و بیشتر اپنے تئیں ایک کردار کی حیثیت سے پیش کرتا ہے اس طرح ناول نگار ڈرامہ نگاری کے دائرہ میں آجاتا ہے اور اس ڈرامائی جزو کو تصویری جزو سے ملا کر ناول کی تخلیق کرتا ہے بعض ناول نگار بالکل متضاد طریقہ استعمال کرتے ہیں کہ وہ خالص ڈرامائی طریقہ سے شروع کرتے ہیں اور یہ حیثیت بالکل الگ ہو جاتے ہیں اور اس طرح ان کا ناول بالکل ڈرامائی ہو جاتا ہے مثلاً فیلڈنگ کا ناول "ٹام جونس" یا مرزا رسوا کا "امراؤ جان"۔ مگر یہ سمجھ لینا غلطی ہے کہ یہ طریقہ معیاری ہے اور ہر ناول کا پلاٹ اسی ساخت کا ہونا چاہیئے عام اردو داں نقاد یہی سمجھتا ہے کہ ناول کے ساخت کی عمدگی ہی پر ناول کی اچھائی کا دارومدار ہے مگر حقیقت بالکل اس کے خلاف ہے کیونکہ ہر مضمون اور موضوع ڈرامائی طریقہ پر نہیں پیش کیا جا سکتا۔

بعض قصے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کو ڈرامائی ساخت دے دینا ان کا گلا گھونٹ دینا ہوتا ہے اس قسم کے قصے بیان کرنے میں ناول نگار کو اپنا تجربہ یکجا کر کے ایک تصویر کی صورت سے پیش کرنا ... ہوتا ہے اور اس طرح ناول نگار کے ذاتی تجربہ کا رنگ غالب ہو جاتا ہے۔ ایسے ناول کا پلاٹ ڈھیلا ہونا ضروری ہے بلکہ بعض میں پلاٹ کا پتہ بھی نہ ہوگا اردو میں اس کی اچھی مثال "شوکت

آزاد سیکم" ہے:

بعض ناول ایسے ضرور ہیں جن میں ناول نگار کا انداز شروع سے آخر تک ڈرامائی ہوتا ہے اور اس قسم کے ناول میں پلاٹ کی ترتیب نہایت ضروری ہے لیکن ڈرامائی نقطۂ نظر سے قریب قریب اسی فی صدی ناولوں کے پلاٹ غلط ہوتے ہیں۔

ناول نگار کو اپنے قصے وغیرہ پر پورا قابو ہونا چاہیئے۔ اسباب کی کڑی کو ٹوٹنے نہ دینا چاہیئے ناول میں جس زندگی کا وہ انکشاف کرنا چاہتا ہے اس کو اس نے کسی خاص نقطۂ نظر سے ضرور دیکھا ہوگا۔ یہ نقطۂ نظر بالکل صاف ہونا چاہیئے۔ اکثر ایک سے زیادہ نقطہ ہائے نظر بھی ایک ساتھ پیش کیے جا سکتے ہیں مگر اس میں خلط ملط نہ ہونے پائے۔ زندگی ہمارے سامنے ایک کثرت پیش کرتی ہے مگر ہمارا نقطۂ نظر اس میں ایک وحدت پیدا کر دیتا ہے اگر ناول بیانیہ منظر نگاری کا مواد زیادہ رکھتا ہے تو زور کثرت پر ہوگا۔ اگر ڈرامائی مواد زیادہ ہے تو زور وحدت پر ہوگا مگر عام ناول میں وحدت و کثرت دونوں کا ہونا ضروری ہے لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول بھی تمام اعلیٰ فن پاروں کی طرح وحدت و کثرت کی جلوؤں کو دکھلانے کے اصول پر ہونا چاہیئے اگر کثرت اتنی زیادہ ہوگی کہ وحدت برباد ہو جائے تو ناول کا فارم بگڑ جائے گا اور اگر وحدت اتنی زیادہ ہوگی کہ کثرت کا احساس ختم ہو جائے تو ناول فن پارہ نہیں بلکہ ریاضی کا فارمولا ہو کر رہ جائے گا۔ ان اصولوں کے ساتھ ساتھ استواری اور ربط کا خیال بھی ضروری ہے یعنی کہیں یہ نہ معلوم ہونے پائے کہ ناول کے بیچ میں کوئی بڑا خلاء ہے یا یہ کہ تسلسل ٹوٹ گیا ہے۔

ہم اب ان دونوں اردو ناولوں کو لیتے ہیں جن کا ہم نے شروع میں ذکر کیا تھا اور دیکھتے ہیں کہ ان کی ہیئت میں کیا اچھائیاں اور کیا برائیاں ہیں۔ فسانۂ آزاد میاں آزاد سے شروع ہوتا ہے اور آزاد کو متعدد حالتوں میں دکھاتا چلتا ہے۔

ناول کی دلچسپی آزاد سے زیادہ اس ماحول میں ہے جو آزاد کے ساتھ ساتھ رہتا ہے پھر ایک میاں خوجی بھی آزاد کے ساتھ ہو لیتے ہیں ان میں ہماری دلچسپی رفتہ رفتہ بڑھتی جاتی ہے یہاں تک کہ آزاد بالکل پس پشت ہو جاتے ہیں اور خوجی ہی خوجی اپنی ترولی نہ ہونے پر افسوس کرتے نظر آتے ہیں، پھر ہمارے سامنے ایک زنان خانے کے بھی کچھ نقشے لائے جاتے ہیں۔ ان کا آزاد سے یہ تعلق ہے کہ ان میں آزاد کی محبوبہ حسن آرا ہیں۔ حسن آرا کی بہن سپہر آرا، کی بابت بھی ایک پورا قصہ تیار ہو جاتا ہے کیونکہ ان کے بھی ایک چاہنے والے ہمایوں فر ہیں،

پھر ہمیں ذوالفقار علی خاں کی بٹیر بازی اور ان کے مصاحبین کی چہ میگوئیاں نہ بھولنا چاہیئے جن کا آزاد سے آگے چل کر اتنا تعلق قائم ہوتا ہے کہ آزاد ان کے یہاں کبھی کبھی جاتے ہیں اور ان کے فضول طریقوں کو بدلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور جن کا خوجی سے اتنا تعلق ہے کہ ان کے یہاں کی خادمہ بوا زعفران ان پر مسلط ہو جاتی ہے۔

پھر ایک اور قصہ ایک بھٹیاری اللہ رکھی کی بابت بھی پیدا ہو جاتا ہے اور پھر اس بازاری عورت کو اعلیٰ درجہ کی بیگم بنا کے چھوڑتا ہے علاوہ اس کے اور بھی لاتعداد قصے بنتے بگڑتے رہتے ہیں بیسیوں بالکل بے تعلق نظر آتے ہیں۔ میاں خوجی بار بار بالکل بے کار دکھائے جاتے ہیں، غرضیکہ اس ناول کے پڑھنے میں ہمیں کسی خاص نہج کا پتہ نہیں چلتا۔ زندگی کے ہر گوشے کے نقشے ہر قسم کے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ناول زندگی سے بھرپور ہے اور ہر جگہ دلچسپ، مگر ہر جگہ الجھاؤ ہے۔ کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور آجاتی ہے جو فضول اور بھرتی کی معلوم ہوتی ہے اس کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے لانا ناممکن ہے۔ اس میں کوئی ترتیب، کوئی طریقہ، کوئی سلیقہ ہے ہی نہیں، پنڈت سرشار اس کے مختلف حصے نہایت لاپروائی سے لکھتے ہیں۔ جن ٹکڑوں سے پبلک زیادہ خوش ہوئی ان کو پھر سے کچھ ردّ و بدل کے ساتھ اور زیادہ لاپروائی کے ساتھ چھاپ دیا گیا ہمایوں فر کی موت لوگوں کو بلا ضرورت معلوم ہوئی لہٰذا اُن کو پھر زندہ کر دیا گیا۔ خوجی کو ایک جگہ ڈبا دیا گیا مگر بغیر خوجی کے ناول بے روح ہوا جا رہا تھا اس لیے ان کو پھر سے زندہ کیا گیا۔

الغرض کثرت نگاری بے تکی ہوتی چلی گئی اور اس طرح یہ ناول جو سلیقے سے اعلیٰ پایہ کی چیز ہو سکتا تھا، نکما ہو کر رہ گیا۔

برخلاف اس کے امراؤ جان ادا پر نظر ڈالیے تو سلیقہ کی حد نظر آئے گی۔ اس میں امراؤ جان ایک خاص کردار ہے اور تمام قصہ اس کی زبانی اور اسی کے نقطۂ نظر سے بیان ہوا ہے۔ امراؤ جان اپنے گوناگوں تجربے بیان کرتی ہے، مختلف جگہوں پر جانا، مختلف قسم کے آدمیوں سے ملاقاتیں سب ایک تار میں بندھے ہوئے مدارج ارتقا طے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں مگر کیا اس وجہ سے ہم امراؤ جان ادا کو فسانۂ آزاد سے بہتر ناول کہہ سکتے ہیں؟ امراؤ جان کے نقوش گہرے ہیں مگر ہمارے دل میں اس طرح نہیں اترتے جیسے خوجی کے نقوش ــــــ بسم اللہ جان میں زندگی کا سچا عکس ملتا ہے مگر تھوڑی دیر کے لئے اور اس لئے محض فارم کی اچھائی کی وجہ سے ہم اس کو فسانۂ آزاد پر ترجیح نہیں دے سکتے۔

آجکل جس ناول نگار نے فارم پر سب سے زیادہ زور دیا ہے اور جس کی پیروی عموماً لوگ کر رہے ہیں وہ امریکی ناول ہنری جیمس ہے اس میں شک نہیں کہ جیمس کے ناولوں میں فارم کو بڑی خصوصیت حاصل ہے مگر اس کے آخری ناولوں میں فارم اس قدر مسلط ہو گیا ہے کہ وہ میکانکی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔

الغرض فارم کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینا چاہئیے۔ ہر ناول میں فارم کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور اچھے ناول میں فارم کی خوبی ہونا ضروری ہے مگر محض فارم کے اچھے ہونے سے ناول اچھا نہ ہوگا جس طرح ایک شعر باوجود فنی تکمیل کے اگر کوئی اثر نہ رکھتا ہو بے کار ہے۔ اسی طرح ناول بھی فارم کے لحاظ سے مکمل ہونے کے باوجود پھیکا رہ سکتا ہے۔

رومانی ناول

رومان لفظ رومانس کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ چودھویں اور پندرھویں صدی میں رومانس اس زبان کو کہتے تھے جو اسپین اور فرانس کے عوام بولتے تھے۔ علم و ادب کی محفلوں اور سلاطین و امرا کی مجلسوں میں اس رومانس کو بار نہ تھا۔ وہاں لاطینی کی حکمرانی تھی۔ بالکل اسی طرح جس طرح قدیم ہندی درباروں میں سنسکرت کا رواج تھا اور عوام کی زبان پر "پالی" تھی یا کوئی دوسری پراکرت۔

لیکن آہستہ آہستہ رومانس کا اثر و نفوذ بڑھا اور اس لفظ کا اطلاق ان قصوں، کہانیوں، گیتوں اور نظموں پر ہونے لگا جو اس زبان میں کہی اور گائی جاتی تھیں۔ ہاں اتنی حد بندی ضرور تھی کہ صرف وہی قصے رومانس کہلاتے تھے جو نظم میں ہوتے تھے۔ نثری قصے اب تک ٹاٹ باہر تھے۔ امتداد زمانہ نے یہ قید بھی اٹھا دی اور سولھویں صدی میں نثری قصے بھی برادری میں داخل ہو گئے۔ مرور ایام نے اور بھی تبدیلیاں کر دیں اور موجودہ زمانے میں فرانسیسی زبان میں رومان کا لفظ بالکل وہی معنی رکھتا ہے جو انگریزی میں ناول کے ہیں۔ اردو میں یہ لفظ فرانسیسی زبان سے لیا گیا ہے لیکن، اس کے معنی وہی ہیں جو انگریزی میں لفظ رومانس کے ہیں۔ یعنی اس طرح کے ناول جو حسن و عشق کو اپنا موضوع بنائیں اور جو جرأت و بہادری کے قصے، رزم کی معرکہ آرائیاں اور بزم کی دل نوازیاں بیان کریں۔ ہمارے یہاں کی داستانیں مثلاً داستان امیر حمزہ، ایرج نامہ، توبج نامہ، طلسم نو رافشاں وغیرہ رومانس ہی کہلائیں گی۔

رومانوں میں مثالی دنیائیں بھی بنائی جاتی ہیں۔ مثالی کردار بھی پیش کئے جاتے ہیں اور مثالی فسانہ ہائے عشق و محبت بھی سنائے جاتے ہیں۔ ان کی غرض حقیقت نگاری نہیں ہوتی۔ بلکہ حیرت انگیزی۔ ان کا مقصد تفریح و تفنن ہے نہ کہ مسائل حاضرہ سے سنجیدہ بحث۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو ناول کے ارتقا سے ناواقف ہیں رومان کو بالکل ہی الگ شے سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک رومانی ناول اس کے مستحق نہیں ہیں کہ انھیں ناول کے نام سے موسوم کیا جائے۔

(علی عباس حسینی)

اُردو ناوِل کا اِرتقاء

آل احمد سرور

ناول انگریزی لفظ ہے۔ انگریزی کے اثر کے ساتھ ہمارے یہاں آیا اور دیکھتے دیکھتے سارے ادب پر چھا گیا۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ہمارے یہاں قصے کہانیوں کا وجود نہ تھا، یا داستان سرائی رائج نہ تھی۔ یہ کہنا واقعات سے انکار ہوگا۔ الف لیلیٰ، طلسم ہوشربا، بوستانِ خیال، باغ و بہار، فسانۂ عجائب یہ سب قصے کہانیاں نہیں تو اور کیا ہیں؟ ان میں تخیل کی پرواز، حق و ناحق کا تصادم، حسن و عشق کی آویزش، کردار نگاری کے نمونے، اندازِ بیان کی خوبصورتی سب کچھ موجود ہے۔ ان کا پڑھنے والا طلسمی دنیا میں پہونچ جاتا ہے جہاں عجیب و غریب شخصیتیں اسے مسحور کر لیتی ہیں اور عجیب و غریب کارنامے حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ وہ ایسی ایسی باتیں سنتا ہے۔ ایسے ایسے مناظر دیکھتا ہے جنھیں ہماری مادی، کثیف و بے ربط زندگی سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ان داستانوں کو پڑھ کر آدمی مبہوت ہو سکتا ہے۔ قائل نہیں ہو سکتا۔ اس کا وقت اچھی طرح کٹ جاتا ہے عاقبت نہیں سُدھرتی۔ وہ کھو جاتا ہے کچھ پاتا نہیں۔ وہ تھوڑی دیر کے لئے زندگی اور اس کے مسائل کو بھول جاتا ہے زندگی اُسے نہیں بھولتی۔

ان قصے کہانیوں اور ناولوں میں فرق ہے اور بہت بڑا فرق ہے۔ ناول اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ رہا یہ امر کہ وہ زندگی کیسی ہے اور کس طرح پیش کی گئی ہے۔ یہ دوسری بات ہے۔ ناول ایک مسلسل قصے کا دوسرا نام ہے یہ ضروری نہیں کہ وہ تاریخی نقطۂ نظر سے صحیح ہو مگر ایسا ہو سکتا ہے۔ ناول سے بہت کام لئے گئے ہیں جس طرح شاعری سے لئے گئے ہیں۔ اس کے ذریعے سے طنز کے تیر برسائے گئے۔ وعظ و نصیحت کے دفتر کھولے گئے ہیں۔ سیاسی مسائل حل کئے گئے ہیں۔ مذہبی عقیدوں کو سلجھایا گیا ہے اور علمی مباحث بیان کئے گئے ہیں۔ مگر یہ سب ضمنی باتیں ہیں ناول کا اصل مقصد تفریح ہی ہے۔ دل چسپی قائم رکھنا اس کے لئے چاہے وہ "تصویر بتاں" اور "حسینوں کے خطوط" کے ذریعے سے ہو یا تصوف اور اخلاق کے مسائل کی موشگافیوں سے۔ یورپ میں ناول کو ادبیات میں اٹھارھویں صدی میں جگہ ملی اور انیسویں صدی میں یہ صفِ اول میں آ گیا۔ اب اس سے جو کام لیا جاتا ہے وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔ یہ زندگی کی تصویر بھی اور تفسیر بھی۔ خواب جوانی کی تعبیر ہے اور سب سے بڑھ کر تنقید بھی۔ یہ ڈراما یا مضمون سے زیادہ مکمل ہے۔ مضمون نگار زندگی کے متعلق اظہارِ خیال کرتا ہے۔ ڈراما زندگی کو شعلے کی لپک اور لہو کی دھار بنا کر پیش کرتا ہے مگر ناولسٹ زندگی کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے کے بعد اسے دوسروں کو دکھانا بھی ناول نگار کا فرض ہے۔

ناول میں زندگی کے مختلف تجربات اور مناظر ہوتے ہیں۔ واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری اور فلسفۂ زندگی کی جھلک ہوتی ہے۔ ہر ناول ایک ذہنی سفر کا آغاز ہوتا ہے اور فطرت انسان سے نقاب اُٹھانے کی ایک کوشش۔ ناول لکھنے کے لئے بڑی پختگی اور بڑے رچے ہوئے شعور کی ضرورت ہوتی ہے جبھی تو ایک نقاد کے نزدیک یہ ایک حکیمانہ اور فلسفیانہ کام ہے۔ قصہ گوئی انسانیت کی ابتداء سے ملتی ہے مگر ناول مہذب انسانوں کی ایجاد ہے۔ سرمایہ داروں نے افراد میں دل چسپی پیدا کی اور دل چسپی نے ناول کو جنم دیا۔

انگریزی میں رچرڈسن اور فیلڈنگ ناول کے موجد کہے جاتے ہیں ہمارے یہاں نذیر احمد کی کہانیوں کو ناول کا اولین نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ مکمل نمونہ نہیں پھر بھی ہم آسانی سے نذیر احمد سے پہلے کے قصے ان کے بعد کے قصوں سے الگ کر سکتے ہیں بعد کے قصوں

میں ناول کی چند خصوصیات ملتی ہیں۔ یہ نذیر احمد کا تصرف ہے۔ مراۃ العروس ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کے چند ہی سال بعد اعظم گڈھ کے قیام کے زمانہ میں توبۃ النصوح لکھی گئی۔ نذیر احمد کی یہ دونوں کتابیں شائع ہو چکی تھیں کہ ۱۸۸۰ء میں فسانۂ آزاد پہلے اودھ اخبار میں اور پھر کتابی صورت میں شائع ہوا۔

نذیر احمد کی کہانیاں تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر سے لکھی گئی تھیں۔ یہ شروع سے مقصدی تھیں اور اصلاحی۔ ان کہانیوں میں پلاٹ مکمل اور واضح ہے، ابتداء وسط اور تکمیل کا احساس بھی پایا جاتا ہے۔ قصہ رفتہ رفتہ بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے مگر اشخاص قصہ جامد اور ساکن معلوم ہوتے ہیں اصغری شروع سے نیک اور سعادت مند ہے۔ اکبری اس کی ضد ہے۔ محمد عاقل اور محمد کامل کو جو حصہ قصہ کے شروع میں مل گیا وہ اُسے آخر تک نبھاتے ہیں۔ ہر کردار پر ایک لیبل لگا ہوا ہے اور ناموں میں علامتی رنگت ہے۔ نصوح، فہمیدہ، عاقل، فطرت، ظاہر دار بیگ۔ مثلاً۔ صادقہ اسی طرح کاغذ پر آتے ہیں جس طرح منیرا ہو پٹر کے سر سے برآمد ہوئی تھی۔ اُن میں ترقی پذیری نہیں ہے۔ نذیر احمد کردار نگاری کے گُر سے پوری طرح واقف نہیں اُن کے کردار فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان۔ نذیر احمد کا تعارف انھیں زندہ رکھتا ہے۔ وہ اپنے طرز عمل سے زندہ نہیں ہیں۔ نذیر احمد سب کچھ بھول سکتے ہیں مگر وہ مقصد نہیں بھول سکتے۔ جس کے تحت وہ قصہ لکھتے ہیں۔ ان کے ناول جتنے اچھے وعظ ہیں اتنے اچھے قصے نہیں وہ قصے کو آزاد نہیں چھوڑ سکتے۔ اور خود اس میں جا بجا دخل انداز ہوتے ہیں۔ وہ راہ نجات کی زندگی سے زیادہ قائل ہیں مگر ماحول کی مصوری ان کے یہاں بہت اچھی طرح کی گئی ہے۔ اسلامی سوسائٹی اور خاص کر اسلامی خاندانوں کی اندرونی معاشرت کی جو تصویریں نذیر احمد نے کھینچی ہیں وہ ایسی بے لاگ ہیں کہ آنکھوں کے سامنے نقشہ پھر جاتا ہے اور اُن کے قلم میں بلا کا زور اور جوش ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی کہانیاں اب بھی مقبول ہیں اور بڑے شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ مراۃ العروس اور توبۃ النصوح الماریوں میں محفوظ نہیں۔ چھوٹے بڑے کے دلوں میں محفوظ ہیں۔ یہی ان کی ابدی زندگی کی ... ... ضمانت ہے اخلاقی اور اصلاحی ہونے کے باوجود وہ دل چسپ ہیں اور مقصدی ہونے کے باوجود زندہ۔

اسی زمانے میں سرشار نے قصے لکھنے شروع کئے اور بہت لکھے۔ سرشار کو قصہ لکھنے کی تحریک اودھ پنچ کے تفریحی مضامین سے ہوئی مگر عجیب بات ہے کہ جس طرح نذیر احمد کی اولین تصانیف توبۃ النصوح اور مراۃ العروس اُن کی شہرت کا باعث ہیں اسی طرح فسانۂ آزاد جو سرشار کا پہلا طبع زاد قصہ ہے اپنے مصنف کا نام زندہ رکھنے میں کامیاب ہے۔ سرشار فسانۂ آزاد کی وجہ سے زندہ ہیں۔

دوسری تصانیف سرشار کی وجہ سے لوگوں کو یاد ہیں۔ فسانۂ آزاد بھی ناول کی تعریف پر پورا نہیں اترتا۔ اگرچہ اس کا مصنف اُسے ایک ناول کہتا ہے اور میاں آزاد کا ہر شہر و دیار میں جانا اور وہاں کی بری رسموں پر حملہ ناول کا پلاٹ بناتا ہے۔ یہ ایک آزاد افسانہ ہے اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ تسلسل اس کی کردار نگاری کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔ زبان بھی کچھ کچھ مصنوعی اور حد درجہ شاعرانہ ہو گئی ہے اور قصہ بے طرح لمبا ہوتا چلا گیا ہے اور اکثر خلاف قیاس واقعات بھی داخل ہوتے گئے ہیں۔ پھر بھی اس میں ماحول کی لازوال تصویریں ہیں جس میں سرشار نے اپنی آنکھیں کھولیں اور جن کو سرشار کی آنکھوں نے دیکھا تھا۔ آرنلڈ بینیٹ نے لکھا ہے کہ:

"تین چیزیں ناولسٹ کو پرکھنے کے لئے کافی ہیں اس کا دائرۂ عمل، تنقیدِ حیات اور اپنے افرادِ قصہ سے اس کا برتاؤ۔"

سرشار اپنے دائرۂ عمل میں اپنی مثال آپ ہیں ان کو لکھنؤ اور اس کے گرد و نواح کی سوسائٹی سے عشق ہے وہ بمبئی، برلن یا قسطنطنیہ میں لکھنؤ کی فضا پیدا کرنے سے باز نہیں آتے۔ سیرت نگاری سے انھیں کوئی لگاؤ نہیں اور سیرتوں کے تنوع سے وہ معاشرت کی تصویر بنانا جانتے ہیں۔ انھیں تو کارٹون اچھے بنانے آتے ہیں۔ ان کی خلاقی اُن کی سب سے ممتاز خصوصیت ہے۔ اس خلاقی کا سب سے اچھا نمونہ تو خوجی ہے مگر سلطان اللہ رکھی۔ سپہر آرا، میں بھی اس کی وجہ سے جان پڑ گئی ہے۔

نوابوں کے دربار اور بیگمات کی زبان سرشار کے خاص مضمون ہیں۔ یہاں اُن کا قلم خوب جوہر دکھاتا ہے۔ ظرافت کی مدد سے لمبے لمبے اور اکثر خلاف قیاس مکالموں کی دل چسپی بھی قائم رہتی ہے۔ سرشار اپنے پڑھنے والوں کو ہنسانے کے لئے خود ہنستے ہیں۔ وہ زندگی کو

قہقہوں میں اُڑانا چاہتے ہیں۔ وہ ایک زوال آمادہ تمدن پر طنز کرتے ہیں مگر اس کے دلدادہ بھی معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کا طرزِ نثر اُردو کے ارتقاء کے لحاظ سے نذیر احمد سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ فسانۂ عجائب کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ وہ نذیر احمد کے مقابلے میں داستانوں سے زیادہ متاثر معلوم ہوتے ہیں مگر خلّاقی اور ماحول کی مصوری انھیں نذیر احمد سے بڑا ناولسٹ بناتی ہے۔

سرشار کے نام کے ساتھ شرر کا نام آنا ضروری ہے۔ ایک طرف سرشار کا مقابلہ رجب علی سرور سے کیا جاتا ہے، دوسری طرف سرشار سے۔ شرر نے مضمون لکھے، تاریخیں لکھیں اور ناول لکھے مگر ملک میں وہ ایک ناول نویس کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہیں۔ انھوں نے بیشتر تاریخی ناول لکھے ہیں۔ اُن میں جہاں تک پلاٹ کے ارتقاء کا تعلق ہے چستی اور حسن ترتیب دونوں موجود ہیں۔ شرر، سرشار سے بہتر صنّاع ہیں وہ جانتے ہیں کہ داستان کا ڈھانچہ کتنا فرسودہ ہے۔ وہ دلچسپی قائم رکھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ کردار نگاری کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے۔ شرر کو اُردو کا والٹر اسکاٹ کہا گیا ہے۔ مگر اسکاٹ بہتر فن کار ہے۔ شرر، نذیر احمد کی طرح اپنا تبلیغی مقصد نہیں بھولتے اور نہ انھیں جزئیات پر اتنی قدرت ہے جتنی اسکاٹ یا نذیر احمد کو۔ اسکاٹ جس ماحول کی تصویر پیش کرتا ہے وہ منہ سے بول اٹھتا ہے۔ شرر کے ہیرو عربی، سیاسی، ہندوستانی جذبات سے متاثر ہوتے ہیں۔ اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام صرف نام عربی ہے۔ شرر کے سب ہیرو یکساں ہیں۔ ان میں کوئی بھی انفرادی خوبی نہیں۔ سب کے سب بہادر، نیک دل اور حسین ہیں۔ فطرت کی بھول بھلیاں اور جذبات کی گہرائیاں۔ شرر کے بس کی نہیں۔ ایک طرف زیادؔ، حسنؔ، منصور اور عزیز میں کوئی فرق نہیں، دوسری طرف ورجینا، انجلینا یکساں ہیں۔ صرف موہنا میں ایسی دلآویزی موجود ہے کہ وہ المیہ (TRAGEDY) کی ہیروئن کہلانے کی مستحق ہو۔ ادبیات میں اس کے مقابلے کی چند ہی عورتیں مل سکتی ہیں۔ فردوسی کی منیژہ۔ زہرِ عشق کی ہیروئن اور ٹالسٹائی کی اینا کرینینا میں جو سیرت کی بلندی، ارادہ کی پختگی اور عشق کی حرارت ہے وہی موہنا میں ہے۔

میرے خیال میں شرر کے بہترین ناول فردوس بریں اور منصور موہنا ہیں۔ شرر دراصل جرنلسٹ ہیں اگر ان کے یہاں گہرائی اور واقفیت زیادہ ہوتی تو وہ بہتر ناولسٹ ہوتے۔

شرر کے ساتھ ساتھ اودھ پنچ اسکول کے ناول بھی قابلِ ذکر ہیں۔ سجاد حسین، نواب آزاد اور جوالا پرشاد برق کے تراجم اُردو ناول کی تاریخ میں اہم ہیں۔ حکیم محمد علی کے تاریخی ناول بھی تاریخی اعتبار سے کچھ زیادہ قابلِ قدر نہیں۔ انھوں نے شرر کے طرز پر تاریخی اور معاشرتی ناول لکھے مگر ناول کو آگے نہ بڑھا سکے۔

قصہ مختصر اب تک ناول زیادہ تر قصہ کہانی کے چکر میں ہے۔ ان سے نذیر نے اصلاح، سرشار نے طنز اور شرر نے تبلیغ کا کام لیا۔ اودھ پنچ والوں نے قدامت کی طرف سے جدیدیت کو روکنے کی آخری کوشش کی۔ لیکن زمانے نے انھیں کامیاب نہ ہونے دیا۔ زبان کے لحاظ سے ان میں سب سے زیادہ ادبیت نذیر احمد کے یہاں ہے۔ سرشار کی تصانیف صحرائی مناظر کی طرح ہیں (جہاں بے حد تک خوب صورت قطعے اور نہایت بدنما سین گڈمڈ ملتے ہیں) شرر کا اندازِ بیان اگرچہ انگریزی سے متاثر ہے مگر کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔

مرزا رسوا کے ناولوں سے ایک نیا رنگ شروع ہوتا ہے۔ امراؤ جان ادا، شریف زادہ اور ذات شریف کا مصنف جدید رنگ کا ہے۔ رسوا نے تاریخی ناولوں کو چھوڑ کر حقیقت نگاری کو شعار بنایا۔ انہوں نے اپنے ناولوں کو اپنے زمانے کی تصاویر سے مالا مال بنایا۔ روزمرہ کی زندگی سے پلاٹ اخذ کئے اور چند معمولی شخصیتوں کو لے کر اُن کی عظمت اور دلآویزی کا احساس دلایا۔ رسوا نے فطرتِ انسانی کا غائر مطالعہ کیا۔ اُن کا طرزِ تحریر صاف، واضح اور رواں ہے۔ انھیں خود اپنے ناولوں کے نئے ہونے کا احساس ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

"ہمارے ناول نہ ٹریجیڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوتے ہیں اور نہ اُن میں سے کسی نے خودکشی کی ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیئے۔"

بقول ایک فاضل کے "امراؤجان ادا" ایک دل چسپ قصّہ ہے جس کی زبان دھلی، منجھی اور سلجھی ہوئی ہے اور انداز بیان نہایت دل نشین ہے۔ اس قصّے میں ایک ایسا حسنِ انتظام اور اس کی تعمیر میں ایسا توازن ہے جو کم اردو ناولوں کو نصیب ہے۔ رسوا پہلے ناولسٹ ہیں جو معلّم اخلاق ہونے کے علاوہ فن کار بھی ہیں اور فن میں ضبط و تنظیم اور ڈرامائی احساس کے قائل ہیں۔

اب ہم اس زمانے میں آتے ہیں جب نئی نسل کبھی ادب لطیف کے ذریعے۔ کبھی نیچرل نظموں کے پردے میں۔ کبھی قومی اور اخلاقی سرمایہ سے اردو ادب کو مالا مال کر رہی تھی۔ راشد الخیری کے ناول عورت کی مظلومیت کی داستان ہیں۔ مگر ان کے اصلاحی جذبے، ان کے تبلیغی انداز، ان کی خطابت، ان کی جذباتیت۔ اُن کی اُکتا دینے والی یکسانیت۔ راشد الخیری کو اس میدان میں کوئی بڑا درجہ نہیں دینے دیتی۔ ادب لطیف کے علم برداروں نے جہاں بھی حُسن تھا اس کی پرستش کی۔ انھوں نے ناول بھی لکھے۔ مگر دراصل وہ انشاپرداز تھے۔ ناولسٹ نہ تھے۔

پریم چند اُردو کے بہت بڑے افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں۔ گو اس میں شک نہیں کہ دراصل وہ افسانہ نگار ہیں انھوں نے اردو ناول کو اچھی خاصی وسعت عطا کی۔ بازارِ حُسن، چوگانِ ہستی۔ گوشۂ عافیت، پردۂ مجاز، نرملا، غبن۔ میدانِ عمل اور گئودان سب دلچسپی سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ ان میں گئودان اور گوشۂ عافیت سب سے بہتر ہیں۔ چوگانِ ہستی کا پہلا حصّہ کامیاب ہے مگر دوسرا ضرورت سے زیادہ طویل ہے۔ یُوں بھی پریم چند کے ناول ذرا زیادہ ہی لمبے ہو جاتے ہیں۔ اب تک جتنے ناول نکلے وہ صرف زندگی کے ایک گوشے کی تصویر بنانے پر قانع تھے۔ پریم چند کا میدان اتنا ہی وسیع ہے جتنی کائنات۔ وہ ایک اچھے قصّہ گو اور درجنوں جیتے جاگتے کرداروں کے خالق تھے وہ ہندوستان میں بیٹھ کر ایران اور توران کے افسانے نہیں لکھتے وہ یہیں کے مال سے اپنی دوکان سجاتے ہیں۔ مقامی رنگ۔ مقامی خصوصیات اُن کے یہاں اوّل سے آخر تک جھلکتی ہیں۔ وہ انسانی فطرت کو جانتے ہیں۔ اگرچہ نفسیاتِ انسان کی گہرائیاں اُن کے بس کی نہیں۔ اُن کا مشاہدہ تیز اور قوی ہے اور انھیں کرداروں کا پیدا کرنا اور انھیں پھولنے پھلنے کا موقع دینا خوب آتا ہے۔ ان کی حقائق نگاری میں شعریت زائی ملتی ہے اور ایک بے تابی۔ ایک آوارہ تشنگی ٹپکتی ہے۔ جو آرنلڈ بینیٹ کی یاد دلاتی ہے۔ وہ شاعر بھی ہیں اور فلسفی بھی۔ ان کا ایک تصوّرِ حیات ہے وہ غریبوں اور مظلوموں کے بہت بڑے ہمدرد ہیں۔ کسانوں کے جذبات اور دیہاتی زندگی کے مرقعے اُن کے یہاں بڑی کثرت سے ملتے ہیں۔ جہالت۔ غربت اور بیماری، رسم و رواج کا بُھوت، دولت کی غلط تقسیم، مذہب کے نام پر انسانیت کا خُون پریم چند سے دیکھا نہیں جاتا۔ وہ نہایت شریف آدمی ہیں اور بعض تلخ حقائق کی تاب نہیں لا سکتے۔ وہ مرد عورت کی محبّت کو بیان نہیں کر سکتے۔ اُن کے یہاں جذباتیت زیادہ ہے ان کے کرداروں میں بہت جلد انقلاب آتا ہے۔ پریم چند کا خیال ہے کہ انسان کی فطرت بالکل سفید ہوتی ہے نہ بالکل سیاہ۔ اس میں دونوں رنگوں کا عجیب اتصال ہوتا ہے۔ اگر حالات گرد و پیش اس کے موافق کے ہوئے تو فرشتہ بن جاتا ہے اور ناموافق ہوئے تو شیطان۔ وہ حالات مذکورہ کا ایک کھلونا ہے۔ مگر پریم چند اس پر زور دیتے ہیں کہ ہماری سیرت میں ہماری تقدیر ہے۔ پریم چند ایک تصوّرِ حیات رکھتے ہیں۔ وہ زندگی کی بھول بھلیاں دیکھ کر مایوس نہیں ہوتے، بلکہ ان میں ایک راستہ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان مُصلحانہ کوششوں کو بعض انقلاب پرست اچھی نظر سے نہیں دیکھتے اُن کا خیال ہے کہ پریم چند اس خلیج کو پاٹنا نہیں چاہتے جو امیر و غریب کے درمیان ہے اسے کم کرنا کافی سمجھتے ہیں۔ بعض کے نزدیک ان کے ناول افسانوں کی مالا ہیں۔ اُن میں قدرتی وسعت، پھیلاؤ اور نمو ہیں۔ پھر انھوں نے ادب کو بعض اچھے کردار دیئے ہیں۔ ہوری۔ دھنیا، سورداس۔ سمن۔ دلنے نرملا۔ گیان، شنکر اُن کے غیر فانی کردار ہیں۔

یہاں آکر معلوم ہوتا ہے کہ زندگی میں افراد کی فتح و شکست نہیں ہوتی بلکہ گروہ یا مقصد کی فتح و شکست ہوتی ہے، پریم چند کی زبان ناہموار ہے۔ فارسی کے فقروں کے ساتھ ساتھ ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور ہندی لکھتے لکھتے فارسی پر اتر آتے ہیں بایں ہمہ ان کا طرز سادہ، عام فہم اور پُرزور ہے۔ سادگی میں جوش پیدا کرنا ان کا کمال ہے۔

پریم چند کے اثر سے اُردو میں افسانہ نگاری اور ناول کی ترقی ہوئی، مگر ابھی ہمارے ناول مغربی ناولوں کے مقابلے میں بہت پیچھے ہیں، ناول لکھنے کے لئے جس گہرائی حُسنِ ترتیب، تعمیری صلاحیت اور وسعت کی ضرورت ہے۔ وہ ہمارے یہاں ابھی نہیں آئی۔
۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۲ء تک افسانوں کی کثرت رہی۔ اب اچھے اچھے افسانہ نگار ناول کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ سجاد ظہیر کے ناولٹ "لندن کی ایک رات" کرشن چندر کی "شکست" عزیز احمد کا "گریز" اور عصمت چغتائی کی "ٹیڑھی لکیر" یہاں قابلِ ذکر ہیں۔ ان سب ناولوں پر مغرب کا اثر ہے خصوصاً "گریز" اور "ٹیڑھی لکیر" پر۔
اُردو میں یوں بھی نثر کی عمر نظم سے بہت کم ہے۔ نثر کو جو ترقی اس زمانہ میں ہوئی ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو میں اگلا دَور ناول کا دَور ہوگا

رزمیہ و سیاحتی ناول

رزمیہ و سیاحتی ناول وہ ہیں جن میں بَرّی و بحری سفر کے حالات، نئے نئے ملکوں کی دریافت کے واقعات اور بہادری کے معرکے وغیرہ بیان کئے گئے ہوں۔ ان کی بہترین مثالیں فرانسیسی مصنّف جولس ورنی (JULLESVERNE) انگریزی مصنّف برو (BOROUGH) اور امریکی مصنّف زین گرے (ZANEGREY) کے ناول ہیں ——
(BOROUGH) برو نے ٹارزن کے سلسلے کے علاوہ اپنے مریخی ناولوں میں اس وسعتِ تخیل و تخلیق کا ثبوت دیا ہے جو اردو کے داستان گویوں کے علاوہ یورپ میں نایاب ہے۔ ہماری داستانیں بھی، خواہ وہ بوستانِ خیال ہو یا داستانِ امیر حمزہ، یا اس عمر عیاری زنبیل سے نکلنے والی چیزیں، ایرج نامہ، تورج نامہ، طلسم زعفران زار وغیرہ، سب رزمیہ ناولوں کے حدود کے اندر آجاتی ہیں اور ان سب میں وہ تمام عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں جو ایک رومانی ناول کے لئے ضروری سمجھے گئے ہیں۔
اب رہ گئے اسراری یا جاسوسی ناول۔ سو ان کی بنیاد والپول نے اس طرح کے ناول لکھ کر ڈالی جسے گاتھک کہتے ہیں۔
والپول پر اس کے ہمعصر جرمن مصنفین کا بہت اثر تھا۔ اس طرح کے اسراری ناول اس ملک میں سترھویں اور اٹھارھویں صدیوں میں بہت پسندیدہ تھے،
چنانچہ ان کی دیکھا دیکھی والپول نے انگلستان میں اس جادُو کے پٹارے کو اس طرح کھولا کہ اس وقت تک مختلف زبانوں میں لاکھوں کی تعداد میں اسراری و جاسوسی ناول لکھے جاچکے ہیں اور ان کا سلسلہ کسی طرح ختم نہیں ہوتا۔ اور آج بھی ایڈگر ویلس کونن ڈائل، اوپنہیم، کریسی وغیرہ کی تصانیف نوبل انعام پانے والوں کے زیادہ ہاتھوں میں پہونچتی اور زیادہ شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔
اردو میں ہماری داستانیں اپنے اسرار اور جادُو کے لئے بہت محبوب تھیں اور جب ان کا زور گھٹا تو اس لئے نہیں کہ ان کو سُننے یا پڑھنے کے شائقوں میں کوئی کمی ہوگئی بلکہ اس لئے کہ ان کی جلدیں اس قدر گراں اور مہنگی ہوگئیں کہ ان کا پورا سلسلہ خریدنا صرف رؤسا و امراء کا حق رہ گیا۔ پھر وقت کی کمی نے اتنی طویل داستانوں کے پڑھنے کا حوصلہ ہی چھین لیا اور ہر شائق کو یہ کہہ کر ان کی فرقت پر مجبور ہونا پڑا کہ ؎

فرصت کہاں کہ تیری تمنّا کرے کوئی

(علی عباس حسینی)

تقسیم کے بعد اردو ناول

پروفیسر عبدالسلام

برصغیر کی تقسیم اتنا بڑا حادثہ تھی کہ اس نے ہمارا سب کچھ تہ و بالا کر کے رکھ دیا۔ انسان دوستی، بلند اخلاقی قدریں، وسیع المشربی —— بہیمیت کے سیلاب میں خس و خاشاک کی طرح بہہ گئے۔ بڑے بڑے اور بلند بانگ دعوے کرنے والے تنگ نظر ہندو یا مسلمان بن کر رہ گئے تھے کوئی دل ایسا نہ تھا جو زخم خوردہ نہ تھا۔ ہندوستانی ہی ظالم تھا اور ہندوستانی ہی مظلوم۔ ایسے افراتفری اور انتشار کے دور میں عموماً تخلیقی سوتے بھی خشک ہو جاتے ہیں، ادیب صرف بدحواس ہو کر رہ جاتا ہے، چنانچہ اس دور میں کچھ اچھا ادب پیش نہیں کیا گیا۔ ایسے میں اگر کوئی انسانیت کا پرچار کرتا تھا تو وہ صرف مکار نظر آتا تھا۔

ناول تو اور بھی صبر آزما اور غور طلب چیز ہے۔ کہنے کو تو اس زمانہ میں بھی سینکڑوں ناول شائع ہوئے اور آج بھی ناول کے نام سے کتابیں تقریباً روزانہ شائع ہو رہی ہیں۔ کرشن چندر کا قلم اس زمانے میں بھی برابر لکھتا رہا۔ انھوں نے کئی ناول لکھے مگر یہ سب ناول کے نام پر تہمت ہیں۔ کرشن چندر نے افسانہ نگار کی حیثیت سے جو مقام حاصل کر لیا تھا وہ اس کی (GOOD WILL) سے برابر فائدہ اٹھاتے رہے۔ ان کی بیشتر تصانیف ادب سے گر کر صحافت کے درجے تک اتر آئی ہیں۔ وہ اپنی انسان دوستی کا لوہا منوانے کے لئے ناصحانہ قسم کے ناول پیش کرتے رہے۔ ان کے ناول نعروں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ تقسیم کے بعد سے اب تک انھوں نے ایک درجن سے بھی زیادہ ناول لکھے۔ ان کے نام یہ ہیں:

"سڑک واپس جاتی ہے"، "چاندی کا گھاؤ"، "درد کی نہر"، "ایک وائلن سمندر کے کنارے پر"، "میری یادوں کے چنار"، "ایک گدھا نیفا میں"، "دل کی وادیاں سو گئیں"، "گدھے کی واپسی"، "لال تاج"، "الٹا درخت"، "ایک عورت ہزار دیوانے"، "جب کھیت جاگے"، "بورن کلب"، "طوفان کی کلیاں"۔ ان میں سے چند میں انھوں نے بزعم خود فلمی زندگی کی قلعی کھولی ہے۔ "سڑک واپس جاتی ہے" میں ایک پہاڑی لڑکے اور لڑکی کو گھر چھوڑ کر بمبئی کی طرف سفر کرتا ہوا اور بمبئی کے فٹ پاتھ کی زندگی گزارتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اس میں کئی باتیں خلافِ قیاس ہیں۔ شروع کے حصے میں کشمیر کی پہاڑیوں اور پہاڑی گاؤں کے مناظر پیش کئے گئے۔

"گدھے کی واپسی" ایک سیاسی طنزیہ ہے۔ "بورن کلب" میں بمبئی کے سب سے فیشن ایبل اور اونچے درجے کے کلب کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ عیاش طبع مردوں اور عورتوں کی آوارگیاں اور جنسی آلودگیاں دکھائی گئی ہیں۔ "چاندی کا گھاؤ" میں ایک لالچی باپ، فلمی زندگی کی شوقین لڑکی اور اشوک کمار پر جان دینے والی ماں کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ بہت ہی ادنیٰ درجہ کا ناول ہے اس کی بیشتر باتیں خلافِ حقیقت ہیں۔ ہیرو انتہائی جنگلی ہے۔ ڈائرکٹر اور فلم کا مالک دونوں بالکل گدھے ہیں۔ مکالمے لکھنے والے مکالمے لکھ کر نہیں دیتے، بلکہ ہیرو اور ہیروئن کو کھڑا کر دیتے ہیں۔ فلم بندی شروع ہو جاتی ہے۔ ایک شخص، عورت جو کچھ بولتی ہے اُسے لکھتا جاتا ہے اور دوسرا مرد کے مکالموں کو لکھتا جاتا ہے۔ یہ بھی صرف سنسر کے ریکارڈ کی خاطر ہوتا ہے۔ ہیرو ہیروئن کو گھوڑے پر بٹھا کر بھاگ جاتا ہے اور اپنی تجربہ کارانہ تدبیروں سے ہیروئن سے ہم بستر ہو کر صبح لوٹتا ہے۔ فلموں کے اس ترقی یافتہ دور میں یہ فضا کس قدر مضحکہ خیز ہے۔ کرشن چندر یہ جانتے ہیں کہ برصغیر میں باشعور قارئین کی تعداد

کس قدر ہے۔ لہٰذا وہ صرف سنسنی خیزی سے تعلق رکھتے ہیں اور داستان گو کی طرح جو جی میں آئے لکھتے چلے جاتے ہیں۔

ان کے ایک ناول "ایک وائلن سمندر کے کنارے" پر نیا دور شمارہ ۳۲-۳۱ میں تبصرہ کرتے ہوئے ثناء اللہ نے ٹھیک ہی لکھا تھا۔
"کاش کرشن چندر یہ سب کچھ نہ لکھتے اور لکھتے تو انھیں کوئی ایسا ایماندار اور ہمّت والا پبلشر ملتا جو خود انہی کی صلاحیت کے نام پر ان کا مسودہ انھیں واپس کر دیتا۔ اس طرح شاید کرشن چندر کو اس تکلیف کا اندازہ ہو سکتا تھا جو ان کی ہر نئی تحریر سے ان کے کسی معقول پڑھنے والے کو پہونچتی ہے۔ یہ تبصرہ تقریباً ان کے ہر ناول پر صادق آتا ہے۔

اس عرصے میں عصمت چغتائی کے ناول شائع ہوئے۔ معصومہ ۱۹۶۱ء میں اور سودائی ۱۹۶۴ء میں: "ٹیڑھی لکیر" ہی میں عصمت چغتائی کے یہاں تھکن کے آثار نمودار ہو گئے تھے، دو تہائی تک تو ناول بہت کام یابی کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ شمن کا کردار مختلف حالات سے گذر کر اپنی نفسیاتی کیفیتوں کو اُجاگر کرتا رہتا ہے۔ جب اس کی ملاقات ٹیلر سے ہوتی ہے وہیں سے ناول غیر دلچسپ ہونے لگتا ہے۔ خاتمہ تک یہی کیفیت برقرار رہتی ہے: "معصومہ" میں انحطاط کی رفتار قائم رہتی ہے۔ عصمت چغتائی طنز نگار ہیں۔ ارسطو نے طربیہ نگار کے فن کے متعلق جو لکھا تھا وہ ان پر بھی صادق آتا ہے۔ یہ بھی انسانوں کو، جیسا کہ وہ ہیں اس سے بدتر بنا کر پیش کرتی ہیں۔ انھیں کارٹون بنانے میں بڑا لطف آتا ہے: "معصومہ" کا موضوع اگر مرزا رسوا جیسے ادیب کے ہاتھوں میں ہوتا تو وہ معصومہ کو ایک عظیم المیہ ہیروئن بنا کر پیش کر سکتا تھا اس کی فطرت کے المیہ امکانات اس ناول میں بھی کئی جگہ اُبھرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر یہ بات صرف چند جملوں تک محدود رہتی ہے۔ عصمت کا قلم اسے پھر اپنے نقطۂ نظر کی طرف لے آتا ہے۔ معصومہ کا باپ زوال حیدرآباد کے بعد اپنے بڑے لڑکوں کو لے کر پاکستان آجاتا ہے اپنی بیوی دونوں لڑکیوں اور چھوٹے لڑکے کو یہ کہہ کر چھوڑ جاتا ہے کہ قدم جمنے کے بعد وہ انھیں بُلوا لے گا۔

نواب صاحب یہاں آکر ایک نوجوان لڑکی سے شادی کر لیتے ہیں۔ وہ ان کے لڑکے یہاں اپنے قدم جما لیتے ہیں۔ وہ حیدرآباد میں رہ جانے والے افراد کو بالکل بھول جاتے ہیں۔ اوّل تو یہ بھی خلافِ قیاس ہے کہ لڑکے بھی اپنی والدہ کو قطعی فراموش کر دیتے ہیں۔ خیر اسے بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ بیگم کچھ عرصہ حیدرآباد میں رہتی ہیں۔ اپنا سامان بیچ کر گذارہ کرتی ہیں۔ پھر بمبئی آجاتی ہیں۔ جب تک اثاثہ ساتھ رہتا ہے وہ گذارا کرتی ہیں۔ آخر کار خود کو اپنے ایک شناسا احسان کے رحم وکرم پر چھوڑ دیتی ہے۔ وہ بچا کھچا سامان بیچنے حیدرآباد گئی تھیں واپسی پر انھوں نے اپنی لڑکی معصومہ کے رنگ ڈھنگ بدلے ہوئے دیکھے۔ سیٹھ احمد بھائی نے معصومہ پر ڈورے ڈالنا شروع کر دیئے تھے۔ احسان بیگم کو راضی کرتا ہے کہ وہ احمد بھائی سے اس کا تعلق ہو جانے دے۔ بیگم بڑی مخالفت کرتی ہیں۔ آخر کار ہتھیار ڈال دیتی ہیں۔

معصومہ کو احمد بھائی کے سُپرد کئے جانے کا منظر بیگم کا ذہنی کرب ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے کہ انھوں نے یہ سلسلہ انتہائی مجبور ہو کر شروع کیا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ اس کی عادی ہو جاتی ہیں اور ایک شریف خاتون کام یاب نائکہ بن جاتی ہے جس ماحول میں انھوں نے زندگی گذاری تھی وہاں یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ وہ چکّی پیس کر اور کپڑے سی کر اپنا اور بچوں کا پیٹ پال سکتی تھیں۔

جس جسم فروشی نے ابتدا ہی مشہور سیٹھ سے کی ہو اس کی بازاری قیمت بھی اونچی ہی ہوتی ہے چنانچہ معصومہ کے نیلوفر بن جانے کے بعد اسے بہتر سے بہتر خریدار حاصل ہوتے ہے۔ احمد بھائی انتہائی بد شکل۔ غیر مہذّب اور جاہل سیٹھ تھا۔ اس کی نیلوفر نے خوب گت بنائی۔ بیچارہ کو ہسپتال تک جانا پڑا۔ اس سے وہ نہایت بدتمیزی سے پیش آتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بہت بیہودہ مذاق کی عادی ہو گئی۔ اس کے بعد احسان نے سیٹھ سورج مل سے پھنسوا دیا۔ سورج مل خوب صورت۔ مہذّب اور تعلیم یافتہ انسان تھا۔ وہ احمد بھائی کی سطح کو سخت ناپسند کرتا تھا۔ یہ فلموں کا کاروبار بھی کرتا تھا اس کے بہانے عصمت نے فلمی زندگی کی خوب قلعی کھولی ہے۔ فلمی کاروبار کس طرح کیا جاتا ہے اس میں بلیک کی کمائی کس طرح لگائی جاتی ہے۔ سیٹھ کے سامنے پروڈیوسروں کی حیثیت کیا ہوتی ہے۔ شوٹنگ کے دوران کس طرح بوڑھے کو جوان اور جوان کو بوڑھا بنایا جاتا ہے

اس زندگی کا اخلاقی نظام کیا ہوتا ہے؟ یہ تمام باتیں عصمت نے رازِ درونِ خانہ بنا کر بیان کی ہیں شاید اسی لئے جیلانی کامران نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اگر ناول لکھنے کی بجائے اس موضوع پر فلم تیار کی جاتی تو شاید ایک کامیاب فلم ہوتی۔

سورج مل نیلوفر کا سودا راجہ صاحب سے کر لیتا ہے۔ راجہ صاحب اسے سوسائٹی گرل کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ ریاست چھن جانے کے بعد وہ کاروبار اور سیاست میں حصہ لیتے ہیں۔ وہ نیلوفر کو دوبارہ مس معصومہ جنگ بنا دیتے ہیں۔ وہ اسے اپنی ذات کے بجائے سیاسی رشوت کے طور پر زیادہ استعمال کرتے ہیں۔

راجہ صاحب کا کردار تقسیم کے بعد کی سیاسی زندگی کا بڑا اچھا نمونہ پیش کرتا ہے وہ کرنل کو معصومہ کی رشوت پیش کر کے اپنا کام بناتے ہیں وہ غنڈوں کی مدد سے اپنے کاروباری حریفوں کو کس طرح تباہ و برباد کرتے ہیں اور خود صاف بچ نکلتے ہیں۔ ان کا طرزِ عمل با اثر طبقہ کی اخلاقی حالت کا بڑا عمدہ نقشہ پیش کرتا ہے۔ کرنل کا کردار ہندوستان کے سرکاری افسروں کی اخلاقی پستی اور رشوت ستانی کا جیتا جاگتا نمونہ پیش کرتا ہے۔ معصومہ چونکہ طوائف کی زندگی گذارتی ہے اس لئے جنس کا تذکرہ لازمی تھا۔ مگر جنس کا تذکرہ صرف اس حد تک ہونا چاہیئے جس حد تک کہ وہ ناگزیر ہو۔ عصمت اس سلسلے میں بہت آگے بڑھ جاتی ہیں۔ وہ اس قدر غیر ضروری تفصیلات پر اتر آتی ہیں کہ ان کا بیان حد درجہ عریاں ہو جاتا ہے۔ ان تفصیلات کو مزے لے لے کر بیان کرتی ہیں۔

عصمت کی زبان کا لوہا سبھی نے مانا ہے اس سلسلے میں مجنوں گورکھپوری کا قول دُہرانا کافی ہوگا۔ لکھتے ہیں :

"اس کو ایک خاص جوار اور ایک خاص طبقہ کی روزمرّہ زبان پر الہامی قدرت حاصل ہے ایسی بے تکان زبان مشکل ہی سے کسی کو نصیب ہو سکتی ہے وہ الفاظ اور فقروں کے گویا طرارے بھرتی ہیں۔"

عصمت کا دوسرا ناول بہت ادنیٰ درجہ کا ہے۔ یہ اتنا مختصر ہے کہ اسے زیادہ سے زیادہ ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔ اس کا قصّہ بالکل فلمی انداز کا ہے۔ سورج اور چندر دونوں بھائی چاندنی پر عاشق ہیں اس لڑکی کو انھوں نے لاوارث سمجھ کر پالا تھا۔ بچپن ہی سے چاندنی کو چندر سے لگاؤ تھا۔ سورج گھر میں سب سے بڑا تھا۔ اس نے اپنا ظاہر دیوتاؤں کا سا بنا رکھا تھا مگر اس کا دل انتہائی سیاہ تھا۔ چندر کو بھی اپنے بڑے بھائی سے بڑی عقیدت تھی۔ سورج کی حقیقی فطرت سے صرف چاندنی ہی واقف تھی وہ اس سے بہت کتراتی تھی۔ تنہائی میں سورج نے اس پر ڈورے ڈالنے شروع کر دیئے۔ چاندنی اس سے خصوصاً اس کی دورُخی پالیسی سے سخت متنفر تھی۔ سورج کے ظاہر اور باطن کا تضاد اسے ہر وقت ذہنی کشمکش میں مبتلا رکھتا تھا۔

چندر اور چاندنی بھاگ جانا چاہتے ہیں۔ چاندنی یہ سمجھ کر کار میں بیٹھ جاتی ہے کہ اسے چندر چلا رہا ہے مگر وہ سورج نکلتا ہے، چاندنی موٹر سے نکل بھاگنے میں کامیاب ہو جاتی ہے، چندر پیچھا کرتا ہے اس عرصہ میں چندر بھی پہونچ جاتا ہے۔ آخر کار گھر میں بحث مباحثہ کے بعد سورج کی شادی چاندنی سے طے ہو جاتی ہے۔ چاندنی زہر پینا چاہتی ہے مگر زہر کا پیالہ سورج پی لیتا اور مر جاتا ہے۔

یہ پورا قصہ سنسنی خیز سا ہے اس کے واقعات اس نوعیت کے ہیں کہ پردۂ سیمیں پر اچھا سین ثابت ہو سکتے ہیں۔ زبان کے اعتبار سے بھی اس کتاب کا معیار عصمت کے دوسرے ناولوں کے مقابلے میں کافی پست ہے۔ ہندی کی آمیزش شعوری طور پر کی گئی ہے، مگر اس سے زبان کے لوچ اور شیرینی میں اضافہ ہونے کے بجائے اور ناہمواری پیدا ہو گئی ہے۔

○

اس عرصہ میں عزیز احمد کے صرف دو ناول شائع ہوئے۔ آخری ناول کو شائع ہوئے بھی کافی عرصہ گذر چکا ہے۔ عزیز احمد جیسے باشعور ناول نگار سے بڑی توقعات وابستہ تھیں۔ وہ کئی زبانوں پر عبور رکھتے ہیں۔ انھوں نے اعلیٰ درجہ کی تنقیدیں پیش کی ہیں۔ گریز کے ذریعہ انھوں نے

اردو میں (NATURALISM) کا کامیاب تجربہ پیش کیا۔ بعض لوگ اسے ان کا بہترین ناول سمجھتے ہیں مگر ان کا بہترین دراصل "ایسی بلندی ایسی پستی" ہے۔ گریز ان کے نوجوانی کے زمانے کی تصنیف ہے۔ اس کے ہیرو نعیم کے پردے میں خود عزیز احمد کی جھلک نظر آتی ہے "ایسی بلندی ایسی پستی" لکھتے وقت ان کے شعور میں کافی بلندی اور پختگی آچکی تھی۔ اس میں وہ عریانی بھی نہیں ہے جس کی بنا پر بعض نقادوں نے "گریز" پر سخت اعتراضات کئے تھے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی، کشن پرشاد کول۔ علی عباس حسینی، سبھی نے اس عریانی پر بڑے سخت حملے کئے اس میں واقعی مریضانہ ذہنیت نظر آتی ہے مگر "ایسی بلندی ایسی پستی" اس مریضانہ ذہنیت سے آزاد ہے۔ بقول عسکری صاحب یہ اردو کا پہلا اجتماعی ناول ہے۔ اس میں حیدرآباد دکن کی پوری زندگی کی روح کھنچ کر آگئی ہے۔ جلال الدین احمد نے بھی اسی لئے اسے گالز وردی کے ساگا سے تشبیہہ دی تھی۔ اس میں وہاں کے طبقہ اعلیٰ کی زندگی۔ ان کی تہذیبی روایات۔ ان کی عیش پرستیاں۔ آپس کی سیاسی ریشہ دوانیاں، بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ دہرہ دون کے واقعات میں عریانی بھی آگئی ہے مگر گریز کی طرح یہ نمایاں نہیں ہے۔ "شبنم" کا دائرہ اسکے مقابلے میں کافی محدود ہے۔ یہ ناول دراصل "شبنم" کی روئداد معلوم ہوتا ہے وہ ایک منصف کی بیٹی ہے مگر اس کی رگوں میں طوائف کا خون بھی ہے لہٰذا اس کی جنس ہمیشہ بیدار رہتی ہے۔ اس ناول میں زیادہ تر تفصیلات اس کے معاشقوں ہی کی ہیں۔

نوازش علی خاں۔ منظور حسین۔ ارشد علی خاں شبنم سے وابستہ رہ چکے ہیں۔ ان تعلقات کے ذریعہ ان کی فطرت کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں ایک پروفیسر بھی ہیں۔ ان کا نام ہے اعجاز حسین جنھیں عالم اور ذہین ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر وہ اپنی حرکتوں سے صرف گھٹیا آدمی ثابت ہوتے ہیں۔ اس کی عام فضا بھی گریز کی طرح عریانی سے بھرپور ہے۔

شبنم کے علاوہ دوسرا اہم کردار " دکن آبزرور" کا ایڈیٹر ارشد ہے۔ شبنم کا آخری چاہنے والا وہی ہے مگر یہ شبنم کے کردار کی جستجو ہی میں رہتا ہے۔ وہ اپنے کنوار پنے کو ثابت کرنے کے لئے بڑی بڑی مضحکہ خیز دلیلیں دیتی ہے مگر ارشد کی تفتیش ناول ختم ہونے کے بعد بھی ختم نہیں ہوتی۔

○

قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول تقسیم کے بعد شائع ہوئے۔ ان کے اولین ناول "میرے بھی صنم خانے" کو لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا یہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں لکھنؤ کے ایک محدود طبقے کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ یہ زندگی قرۃ العین کے رگ و ریشہ میں سمائی ہوئی ہے۔ اودھ کے تعلقہ دار سارے ہندوستان سے الگ تھلگ ایک جداگانہ طبقہ تھے۔ یہ طبقہ قدیم و جدید کا عجیب سا امتزاج سا تھا۔ یہاں ہندو اور مسلمان کی تفریق نہیں تھی۔ تفریق تھی تو صرف تعلقہ دار اور غیر تعلقہ دار کی۔ سیاست میں یہ لوگ زیادہ تر کانگریسی تھے۔ قرۃ العین کے تمام کردار اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے کردار انتہائی تعلیم یافتہ۔ ذہین اور مہذب ہوتے ہیں وہ سب ایک ہی تہذیب کے پروردہ ہیں ان کا ذہن مغربی ہے مگر دل مشرقی ہے عیش وعشرت میں پرورش پانے کے باوجود قومی خدمت کے جذبے سے معمور ہیں۔ حالانکہ اس کی مطلق جفاکشی ان کے بس کی بات نہیں۔ بہت بلند سطح سے گفتگو کرتے ہیں۔ ان کے مخصوص استعارے ہیں جو غیر تعلقہ دار کے پلے نہیں پڑتے۔ ان کے مشاغل۔ ان کے بحث مباحثے سب بے ضرر چیزیں ہیں۔ ان میں معاشقے بھی چلتے ہیں مگر نہایت صاف ستھرے اور مہذب۔ چھیڑ چھاڑ انھیں چھو بھی نہیں گیا۔ رخشندہ۔ کرن۔ انور۔ پی۔ پو۔ کرسٹابل۔ ڈائمنڈ انتہائی شستعلیق اور دلکش کردار ہیں۔ یہ سب لوگ مشن اسکولوں اور کالجوں کے تعلیم یافتہ ہیں۔ انگریزی ان کے لئے روزمرہ کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے ان کے مکالمے لکھتے وقت قرۃ العین حیدر نے انگریزی الفاظ فقرے بلکہ جملے تک درج کر دیئے ہیں۔ بعض لوگ اسی بنا پر ان کی زبان پر اعتراض کرتے ہیں۔ یہ انداز مصنفہ نے دراصل واقعاتی رنگ پیدا کرنے کی خاطر اختیار کیا ہے۔ ورنہ اس سے ہٹ کر بیان کی یا منظر کشی کی زبان دیکھی جائے تو مصنفہ کی زبان دانی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

ان کا دوسرا ناول "سفینۂ غمِ دل" میں خود سوانحی عنصر بہت زیادہ ہے۔ یہ ان کی اور ان کے والد کی سوانح عمری بن کر رہ گئی ہے اس میں صرف فسادات کا تذکرہ اہم ہے۔ اس سے مصنف کے رجحان کا پتہ چلتا ہے اور ان کے سیاسی نظریات واضح ہوتے ہیں۔ یہ ان کا کمزور ترین ناول ہے

قرۃ العین حیدر کی زیادہ تر شہرت ان کے "آگ کا دریا" کی بدولت ہوئی۔ یہ ناول خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا، ویسے تو ہر ناول کی قدر و قیمت کے بارے میں اختلاف رہا ہی ہے مگر رایوں میں اتنا بُعد بلکہ تضاد کہیں نہیں ملتا جتنا کہ اس ناول کے سلسلہ میں۔

بعض لوگوں نے اسے بوگس اور غیر دلچسپ، بعض نے ناکام تجربہ، نیاز فتحپوری نے اترا پن کہہ کر پکارا۔ اس کے برخلاف بعض لوگ اسے اُردو کا عظیم ترین ناول مانتے ہیں۔ یہ اختلافات دراصل اس کی تکنیک کی بناء پر پیدا ہوئے ہیں۔ شعور کی رو چاہے بقول ڈاکٹر احسن فاروقی مغرب میں پرانی اور فرسودہ چیز ہو چکی ہو مگر ہمارے یہاں ابھی تک نئی چیز ہی ہے۔ قرۃ العین نے اس انداز کو برتنے کی کوشش ضرور کی ہے مگر صحیح معنوں میں اُن کے یہاں یادداشتیں (Recollections) ملتی ہیں۔ شعور ابھرتی لہروں کی طرح ہر وقت متحرک رہتا ہے۔ یہ اس کی لہریں اس قدر تیز رفتار ہوتی ہیں کہ انھیں من و عن گرفت میں لانا تقریباً ناممکن ہے۔ انگریزی میں بھی اس کی مثالیں صرف ڈورو تھی رچرڈسن اور جیمس جوائس کے یہاں ملتی ہیں۔ ورجینیا وولف کے یہاں شعور میں ترتیب داخل ہو جاتی ہے۔ اس طرح صحیح معنوں میں یہ شعور کی ترجمان نہیں رہتی۔ اس طریقہ کو پیش کرنے میں اس قدر محنت صرف ہوتی ہے کہ جوائس اپنی کمزور بینائی سے بھی محروم ہو گیا۔

"قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں دراصل ورجینیا وولف کے اشارتی انداز کو برتا ہے۔ جس طرح ورجینیا وولف نے آرلینڈو کے سہارے سے وکٹورین عہد سے لے کر موجودہ دور تک کے ہندوستان کی تہذیب کی عکاسی کی ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ تہذیب کے مطالعہ کے لئے ہم ناول کیوں پڑھیں۔ کیوں نہ تاریخ کی کسی کتاب سے اس مقصد کو حاصل کریں۔ مگر وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اس کتاب میں صرف سیاسی یا تہذیبی تاریخ ہی نہیں ہے۔ قرۃ العین نے چند کردار وضع کئے ہیں۔ ان کے ذریعہ ہر عہد کی روح ہمارے سامنے آتی رہتی ہے۔

کتاب کے شروع میں ٹی ایس ایلیٹ کی نظم کا ترجمہ دیا گیا ہے۔ وقت کا جو تصور ایلیٹ نے پیش کیا ہے وہ اس کتاب میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذرا ان سطروں پر غور کیجئے:-

خاتمہ کہیں نہیں ہے صرف اضافہ ہے۔
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹتا ہوا تسلسل
ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھونڈ نکالا۔
(سوال یہ نہیں کہ یہ کرب غلط فہمی کا نتیجہ تھا۔
یا غلط چیزوں کی تمنا کا یا غلط چیزوں کے خوف کا)
یہ لمحے مستقل ہیں جس طرح وقت مستقل ہے۔

اس کتاب کا خاتمہ بھی کرب پر ہی ہوتا ہے۔ ابتداء بودھ مذہب کے عروج کے زمانے سے ہوتی ہے۔ بودھ مذہب کی غرض و غایت غموں سے نجات حاصل کرنا ہے اور زندگی دُکھ کا دوسرا نام ہے۔ بودھ عہد میں ہر جگہ یہی آواز سُنائی دیتی ہے "سروم دُکھم دُکھم"۔ اس ناول کے اہم ترین کرداروں سے شروع ہی میں متعارف کرا دیا گیا ہے۔ گوتم نیلمبر اور ہری شنکر دونوں طالب علم ہیں۔ نرملا ہری شنکر کی منگیتر ہے۔ گوتم نیلمبر چمپک کی طرف مائل ہے۔ گوتم اور ہری شنکر ایک دوسرے کے لئے اجنبی ہیں۔ دونوں کا انداز گفتگو ملاحظہ ہو:-

تمہارا کیا نام ہے؟
میں کا کوئی نام نہیں ہوتا۔

تفریق کے لئے نام ضروری ہے۔

ہری شنکر اپنا نام اس طرح بتاتا ہے۔

" نام آوازوں کی ایک سمشٹی ہے۔ بھائی گوتم اور ہری شنکر کی آواز پر میں چونک اٹھتا ہوں کیونکہ یہی میرا نام ہے۔

گفتگو کی یہی (Intellectual) سطح "میرے بھی صنم خانے" میں نظر آتی ہے اور "سفینۂ غم دل" میں بھی۔ آگے چل کر جب جدید لکھنؤ کا دور آتا ہے بحث اور گفتگو کا انداز یہی ہوتا ہے۔

اس ناول کے کردار عام ناولوں کے کرداروں کی طرح محض افراد قصہ نہیں ہیں بلکہ وہ اپنے اپنے فلسفۂ زندگی کے نمائندہ ہیں۔ ہری شنکر بودھ فلسفہ کا نمائندہ ہے۔ گوتم نیلمبر نے بقول خود اپنے ذہن کو آزاد چھوڑ رکھا ہے۔ وہ ایک متلاشی روح کا اشارہ ہے۔ آخر تک اس کی روش یہی رہتی ہے۔ چمپک۔ جو آگے چل کر چمپارہ جاتی ہے ہندوستانی عورت کا اشارہ ہے۔ یہ عورت ہمیشہ پیاسی ہی رہتی ہے درمیان میں یہ طوائف بن جاتی ہے اور آخر میں مسلمان،

یہاں قرۃ العین نے ورجینیا وولف کا اتباع کیا ہے، بالکل اسی طرح اس کا اورلینڈو جو شروع میں سپاہی تھا دور جدید میں آکر عورت بن جاتا ہے چمپک اور گوتم نیلمبر ہر عہد میں ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی دور رہتے ہیں۔ چمپا کے کردار میں کچھ کچھ قرۃ العین کی جھلک نظر آتی ہے۔

قدیم ہندوستان کا دور قرۃ العین نے بڑی محنت اور تفصیل کے ساتھ لکھا ہے اس عہد کو اس قدر فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ہماری آنکھوں کے سامنے جیتا جاگتا آموجود ہوتا ہے اس پر مصنفہ نے اس قدر محنت صرف کی اور اُسے اتنا طول دیا کہ اس پیمانہ کو نباہنا ان کے لئے مشکل ہو گیا۔ وہ زندگی جو اس عہد کی تصویر میں نظر آتی ہے آگے برقرار نہیں رہتی۔

قدیم دور سے مسلم عہد کی تبدیلی بڑی فن کاری کے ساتھ ظاہر کی گئی ہے۔ اس کے بعد جہاں بھی عہد تبدیل ہوا ہے پیوند صاف نظر آتا ہے مگر یہاں یہ تبدیلی بالکل مسلسل نظر آتی ہے یہاں اشارتی انداز کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ نباہا گیا ہے۔ گوتم نیلمبر زخمی ہو کر بھاگتا ہوا دریا پار کر رہا ہے سانس پھول جانے پر وہ پتھر کا سہارا لیتا ہے۔ لکھتی ہیں:

" چاروں اور وسعت تھی لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اسے ایک لحظے کے لئے اپنی حفاظت کا احساس ہوا کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے تعلق ہے آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔

لیکن اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پل بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔

سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گذرتی چلی گئیں۔ ابو المنصور کمال الدین نے کنارے پر پہونچکر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اس طرح گویا مسلم عہد کی ابتداء ہوتی ہے۔ ابو المنصور کمال الدین مسلم تہذیب کا نمائندہ ہے اس کی ماں ایرانی تھی، اور ماں عرب۔ اس طرح وہ اپنے اندر عرب کے سوز دروں اور عجم کے حسن طبیعت کا امتزاج رکھتا ہے، درمیان میں مختلف مسلمان بادشاہوں اور فقیروں کا تذکرہ آتا ہے کمال بھی مختلف منزلوں سے گذرتا رہتا ہے۔ واجد علی شاہ کا عہد بھی آتا ہے اس کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ کا دور آتا ہے اور جدید لکھنؤ کی ابتداء ہوتی ہے۔ یہ جدید لکھنؤ بالکل وہی ہے جو " میرے بھی صنم خانے" میں تھا اس کے کردار بالکل ویسے ہی ہیں جیسے ان کے اولین ناول کے۔

درمیان میں انگریزوں کا عہد بھی آتا ہے انگریز تاجروں کا نمائندہ سرل ایشلے ہے۔

گوتم۔ ہری شنکر۔ کمال۔ نرملا کے ساتھ اس عہد میں طلعت۔ پی اور بھیا صاحب بھی آتے ہیں یہ بھی اپنے اپنے نظریات کا اشارہ ہیں

اوّل الذکر چاروں اشخاص اور طلعت کٹر کانگریسی ہیں۔ قومی خدمت کے جذبے سے سرشار ہیں۔ چمپا جواب چمپا احمد بن چکی ہے مسلم لیگی ہے۔ بھیّا صاحب موقع سے فائدہ اٹھانے والے انسان ہیں۔ یہ سب لوگ لندن میں جمع ہو جاتے ہیں۔ وہیں نرملا کا انتقال ہو جاتا ہے وہ ہری شنکر سے اس لئے شادی نہیں کرتی کہ وہ چمپا کا سا، نیک جینا نہیں چاہتی تھی۔ بھیّا صاحب اپنی کو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں وہ چمپا میں دلچسپی لیتے ہیں مگر چمپا انھیں ٹھکرا دیتی ہے۔ اس طرح چمپا آخر تک سیاسی اور ذہنی کشمکش میں مبتلا رہتی ہے۔

مسلم تہذیب کا نمائندہ کمال تقسیم سے پہلے اور بعد تک نیشنلسٹ رہتا ہے اسے فرقہ پرستی سے سخت نفرت ہے مگر ہندوستان میں اس مسلمان کے لئے بھی کوئی جگہ نہیں اس لئے آخرکار وہ بھی مجبور ہو کر پاکستان چلا آتا ہے۔ تقسیم کا دور اور اس کے بعد کے دور میں قرۃ العین خود بہت جذباتی ہو گئی ہیں۔ پاکستان انھیں بھی آنا پڑا تھا۔ اسے انھوں نے صرف پناہ گاہ سمجھا۔ یہ ان کے خوابوں کی تعبیر ثابت نہ ہو سکا۔ اس ملک سے ان کی توقعات پوری نہ ہو سکیں اس لئے اس کا بیان انھوں نے بڑی جانبداری کے ساتھ کیا ہے وہ مبصّرانہ اور غیر شخصی انداز جو ایسے موقعہ پر ناول نگار کو برتنا چاہیئے یہاں رخصت ہو جاتا ہے، وہ جھلاہٹ کا شکار ہو جاتی ہیں اور ان کی ساری محنت پر پانی پھر جاتا ہے اسی جھلاہٹ میں انھوں نے ملک چھوڑ کر بزعم خود اس کا کفارہ ادا کر دیا مگر اپنے ناول کی عظمت کو خود اپنے ہاتھوں پارہ پارہ کر دیا۔

ان نقائص اور اس شتر گربگی کے باوجود یہ اردو کے چند بہترین ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔

○

فضل احمد کریم فضلی کا "خونِ جگر ہونے تک" بھی اس عہد کا ایک کامیاب ناول ہے۔ فضلی کافی عرصے تک بنگال میں رہے ہیں انھوں نے وہاں کی زندگی کا بغور مشاہدہ کیا۔ یہ ناول انہی مشاہدات اور تجربات کا ماحصل ہے۔ فضلی کا منشاء بنگال کے دیہات کی خصوصاً مسلمانوں کی زندگی پیش کرنا تھا۔ اس کے لئے وہ متوسط طبقے کے ایک شخص جمعدار جلیل کو منتخب کرتے ہیں۔ بنگال کے عام تلفظ کی رو سے جمعدار ذلیل میاں کہلاتے ہیں۔ جمعدار بہت ہی دلچسپ انسان ہیں۔ بہت کم پڑھے لکھے۔ مذہبی توہمات میں گھرے ہوئے لیکن مخلص اور خدمت خلق کے جذبے سے معمور ہیں۔ وہ اپنے لڑکے کا نام خدا کی شان رکھتے ہیں مگر بنگالی تلفظ کی رُو سے وہ چھانو ہو جاتا ہے؛ ان کا دوسرا لڑکا پھول محمد ہے جمعدار گاؤں کی سیاست میں دلچسپی لیتے ہیں اور تباہ ہو جاتے ہیں۔ ان کے دونوں لڑکے ختم ہو جاتے ہیں۔ حاکم ضلع مجید صاحب ہر جگہ ان کی مدد کرتے ہیں۔ ان کے تقابل کی خاطر ایک اور حاکم ضلع کا ذکر کیا جاتا ہے جن کا نام اعجاز علی ہے ان پر انگریزیت اس قدر طاری ہے کہ وہ خود جاز ایلی کہہ کر پکارتے ہیں۔ وہ مفاد پرست اور مغرور افسر کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

بنگال کے قحط کا حال فضلی نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس کا نقشہ بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا گیا۔

بنگال کی سیاست میں اور وہاں کی عام زندگی میں ہندوؤں کا اثر مسلمانوں سے زیادہ ہے۔ فضلی نے بھی کئی ہندوؤں کا ذکر کیا ہے مگر انھوں نے اس سلسلے میں جانبداری برتی ہے۔ نگن۔ سرت۔ یونیر۔ ابناش بابو۔ جلودھر ان سب کو فضلی نے رنگین عینک سے دیکھا ہے۔ ممکن ہے فضلی بنگال کے مسلمانوں کی ابتری کا ذمہ دار وہاں کے ہندوؤں کو گردانتے ہوں مگر یہ عمومیت نامناسب ہے۔

اس ناول میں بنگال کے دیہات کی پوری زندگی سمٹ کر آ گئی ہے۔ وہاں کی معاشی حالت۔ متوسط درجے کے مسلمان کی تعلیمی اور ذہنی کیفیت۔ اس کی سیاسی جدوجہد۔ ہندوؤں سے ان کا تصادم۔ ہندوؤں کا اثر۔ افسران کا عوام کے ساتھ رویّہ۔ بنگال کی غذائی حالت۔ قحط کی ہولناکی۔ اسلام کی افادیت۔ اس کے مقابلے میں اشتراکیت کی مذمت۔ یہ تمام باتیں اس مختصر ناول میں بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کی گئی ہیں۔

ساتھ ہی بنگال کے مناظر بھی بڑے جیتے جاگتے ہیں۔

۱۹۶۰ء سے پاکستان میں افسانوی ادب پر آدم جی انعام دینے کا سلسلہ شروع ہوا۔ اولین انعام شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی" کو ملا۔ یہ ناول بھی خاصا طویل ہے۔ بعض نقادوں نے اعتراض کیا ہے کہ شوکت صدیقی نے صرف اس زندگی کو پیش کیا ہے جہاں جرائم پرورش پاتے ہیں۔ جہاں تاریکی ہی تاریکی ہے انھوں نے اسی کو کل زندگی سمجھ لیا ہے۔

یہ اعتراض قطعی بے وزن ہے اس لئے کہ ہم ناول نگار پر کوئی پابندی عائد نہیں کر سکتے وہ اپنے مطمح نظر کے مطابق زندگی انتخاب کرتا ہے۔ ہم اس سے صرف یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اس زندگی کو جیتی جاگتی حالت میں پیش کرے۔ اس کے ساتھ انصاف برتے اور فنی تقاضوں کو ہاتھ سے نہ جانے دے۔ اس اصول کی روشنی میں جب ہم اس ناول کو دیکھتے ہیں تو اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ شوکت صدیقی حقیقت نگاری کے ساتھ اپنے ماحول کی تشکیل نہیں کر سکے ہیں، وہ تبلیغی جذبہ کا شکار ہوگئے ہیں۔ تبلیغ کا موقع فراہم کرنے کی خاطر ہی انھوں نے زندگی کے تاریک گوشوں کو منتخب کیا ہے۔ انھوں نے کئی جگہ خلافِ قیاس واقعات درج کئے ہیں۔

ناول کی ابتداء تین آوارہ اور گمراہ لڑکوں کے قصے سے ہوتی ہے، راجہ ان سب میں زیادہ بدنصیب ہے۔ اس کی ماں طوائف بن چکی ہے وہ یتیم خانے میں بھی رہا ہے جہاں اسے بھیک مانگنے کی تعلیم دی گئی تھی۔ بعد میں وہ ایک کوڑھی کی گاڑی دھکیلنے پر ملازم ہے جہاں سے اسے آٹھ آنے روز ملتے ہیں۔ اپنے حالات کے اثر سے اس کی فطرت گناہ کی طرف زیادہ مائل ہے۔ نوشا اور شامی کو زیادہ گمراہ راجہ ہی کی صحبت کرتی ہے۔ تینوں بھاگ کر کراچی آتے ہیں مگر شامی راستے سے لوٹ جاتا ہے۔ راجہ اور نوشا کراچی میں ایک بدمعاش گروہ کے ہتھے چڑھ جاتے ہیں۔ ایسے گروہ کا وجود یقیناً ہو سکتا ہے مگر وہ اجنبی لڑکوں کو جن کی صلاحیت کا ابھی اندازہ نہیں ہے اس قدر رقم دے کر خریدنا قطعی خلافِ قیاس ہے۔

نوشا کے چھوٹے بھائی انو کو جب نیاز نے گھر سے نکال دیا تو ایک تانگے والا لے گیا۔ وہ اسے کئی روز تک اپنی ہوس کا شکار بناتا رہا۔ موقع پاکر وہ وہاں سے بھاگ نکلا اور ایک ہیجڑے کے ہتھے چڑھ گیا۔ اس ہیجڑے سے کھالوں کے ایک بیوپاری احمد جان نے ایک ہزار روپے میں اسے خرید لیا۔ یہ خریداری بھی خلافِ قیاس ہے۔ اسی طرح سلمان اور انیس احمد جعفری کے درمیانی معاملات۔ سلمان کا رویہ جو ایک سرگرم اور غیرت مند اسکاؤٹ لارک رہ چکا تھا قطعی بے تکا نظر آتا ہے۔

راجہ، نوشا اور شامی کسی منزل تک نہیں پہنچتے۔ آخری بار راجہ کوڑھی ہوکر بھیک مانگتا ہوا نظر آتا ہے۔ شامی رکشا چلاتا ہے اور نوشا مشتعل ہوکر اپنی ماں کا انتقام لینے کی خاطر نیاز کو قتل کر دیتا ہے اور عمر قید کی سزا بھگتتا ہے۔ اس طرح تمام درمیانی تفصیلات بے مصرف ہو جاتی ہیں۔ نوشا آوارہ نہ ہوتا تب بھی اُن حالات میں نیاز کو قتل کر سکتا تھا۔

ان لڑکوں کے تعلق سے کئی مناظر سامنے آتے ہیں۔ عبداللہ مستری کا کارخانہ جہاں نوشا کام کرتا تھا اور جہاں سے نیاز کے مشورے سے وہ پرزے چرا کر لاتا تھا۔ یہاں نوشا کے زیر سے آنے پر اس خبر کو مستری سے پوشیدہ رکھنے کی قیمت صرف ایک بوسہ ہے۔

ایک دن عبداللہ مستری نوشا کی چوری پکڑ لیتا ہے۔ وہ جس ظالمانہ انداز سے پیش آتا ہے اس میں کافی مبالغہ نظر آتا ہے۔ اسی طرح جیب کتروں کے سرغنہ استاد پیڈرو کا نوشا کو سزا دینا نہ طلسمات کے نام سے پیشاب پلانا۔ پولیس کو اپنے اور اپنے گروہ کے تحفظ کی خاطر ڈھائی ہزار روپے ماہوار دینا۔ ان تمام باتوں میں مبالغہ نظر آتا ہے۔ پروفیسر ظہیر اللہ کا نوشا کے ساتھ جو رویہ رہا ہے وہ بھی خلافِ قیاس ہے۔ وہ فلسفہ کا پروفیسر ہے اس مضمون کے پروفیسروں کے متعلق جو لطیفے مشہور ہیں وہ اُن سے بہت آگے ہے۔ نوشا کو چاقو لئے ہوئے دیکھنے کے بعد اور یہ جاننے کے باوجود کہ اس کا تعاقب کیا جارہا ہے وہ نہ صرف اسے بتا دیتا ہے بلکہ اپنے گھر ہی میں رکھ لیتا ہے۔ اور اپنی تعلیم یافتہ لڑکی سے آزادانہ ملنے جلنے کے بلکہ عشق لڑانے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ نادرہ جس بھونڈے انداز سے اظہارِ عشق کرتی ہے اور بوسہ

طلب کرتی ہے وہ بھی اس کے کردار سے مطابقت نہیں رکھتا۔

البتہ بعض کردار اس میں بالکل حقیقی نظر آتے ہیں۔ مثلاً خان بہادر اور نیاز۔ یہ دونوں تقسیم کے بعد کے حالات کی صحیح پیداوار ہیں، اس قسم کے خان بہادر اور نیاز ہمیں ہر جگہ ملتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے کباڑیوں کا گورنمنٹ کنٹریکٹر اور سیٹھ بن جانا اس زمانے میں عام بات ہے۔ نیاز کا کردار ایسے افراد کا صحیح نمونہ پیش کرتا ہے۔ ایسی شخص کے لئے پہلے سلمان کی ماں سے نکاح کرنا پھر اس کا پچاس ہزار کا بیمہ اس خیال سے کروانا کہ اسے مارکر جلد ہی یہ رقم حاصل کرنی ہے اس کاربِ خیر کے لئے ڈاکٹر موٹو کی خدمات حاصل کرنا۔ یہ تمام باتیں آجکل ہو رہی ہیں اس کے مرجانے کے بعد سلطانہ پر قابض ہوجانا بغیر نکاح کئے اس کے ساتھ رہنا اور بچہ کا پیدا ہوجانا یہ تمام باتیں اس کے کردار کے عین مطابق ہیں۔

اسی طرح خان بہادر کا پہلے بیس ہزار کا چیک پیش کرکے اسکائی لارکوں کو آلۂ کار بنانے کی کوشش کرنا۔ ناکام ہونے کے بعد کبھی مذہب کی کبھی خدمت خلق کی آڑ لے کر انھیں شکست دینا۔ جائز و ناجائز ذرائع سے اپنا مقصد حاصل کرنا۔ لوگوں کو مروانا۔ فساد کروانا۔ عمارتوں کو آگ لگوانا۔ غنڈوں کی مدد حاصل کرنا۔ کمیٹی کا چیرمین بن جانا۔ اس کے بعد صرف کی ہوئی رقم کو رشوت کے ذریعہ وصول کرنا دورِ جدید کے سیاسی آدمیوں اور کاروباری لوگوں کے رویہ کا جیتا جاگتا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ یہ کردار بھی انتہائی کامیاب ہے۔

اس ناول کے بہترین کردار خان بہادر اور نیاز ہیں۔ سلطانہ کا کردار بھی بقیہ دوسرے کرداروں سے بہتر ہے۔ وہ اس کہانی میں ہیروئن کا مقصد پورا کرتی ہے۔ وہ ہمیشہ حالات کا شکار ہوکر جذبات کا خون کرتی رہی۔ پہلے سلمان کی جانب جھکی۔ اس کی ماں نے بھی سلمان سے شادی کرنے کی اجازت دے دی۔ بلکہ نکاح کا وقت بھی مقرر کردیا۔ مگر سلمان نہ پہونچ سکا پھر نیاز کے گھر میں رہتے ہوئے اس نے حتی الامکان خود کو بچانے کی کوشش کی مگر جن حالات میں وہ نیاز کی آغوش کو قبول کرلیتی وہ بالکل بے بس تھی، نیاز کی موت کے بعد وہ دَر دَر کی ٹھوکریں کھاتی ہوئی اسکائی لارکوں کے ہیڈ کوارٹر پہونچتی ہے اور پروفیسر علی احمد سے نکاح کرلیتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب علی احمد شادی کرسکتا تھا تو سلمان کیوں نہ کرسکا۔ اسکائی لارکوں کا کام اس راہ میں کوئی بڑی رکاوٹ نہیں بن سکتا تھا۔

سلمان کا کردار بالکل پھسپھسا ہے۔ شروع میں لے ذہین مگر لاابالی۔ ناکارہ اور شرابی ظاہر کیا گیا ہے پھر پروفیسر علی احمد کے زیرِ اثر آنے کے بعد اس میں تمام اوصاف پیدا ہوجاتے ہیں وہ تعلیم بالغان کے مرکز کو بڑی کامیابی کے ساتھ چلاتا ہے آخر کار زخمی ہوکر جب وہ گھر پہونچتا ہے اور گھر والوں کے مجبور کرنے پر ایک ایم ایل اے کی بھتیجی سے شادی کرلیتا ہے اور کراچی چلا جاتا ہے یہاں اسے چار سو روپے ماہوار کی ملازمت مل جاتی ہے۔ اس کا افسر انیس احمد جعفری، جو خود کو جیفری کہتا تھا اس کے گھر آنا شروع کرتا ہے اور اس کی بیوی رخشندہ جو پردہ کرتی تھی اور بڑی باحیا تھی۔ آزادی سے اس کے ساتھ گھومنے لگتی ہے راتوں کو غائب رہتی ہے۔ یہی نہیں جیفری اپنی ترقی کی خاطر اسے امریکن منیجر کی خدمت میں پیش کردیتا ہے۔ اور اس کی ترقی ہوجاتی ہے۔ اس دوران میں سلمان کا رویہ بھڑوے سے بھی گیا گذرا نظر آتا ہے وہ شخص جو سرگرم اسکائی لارک رہ چکا تھا۔ جو علی احمد اور صفدر بشیر جیسے خوددار باہمت اشخاص کی صحبت میں رہ چکا تھا ایسا رویہ اختیار کرتے ہوئے عجیب سا لگتا ہے۔

اسکائی لارکوں کی جماعت فلک پیما پورے طور پر قبضے کا جزو نہیں بن پاتی۔ اس کا تذکرہ مصنف کے تبلیغی جوش کی غمازی کرتا ہے۔ فلک پیما کا سماجی یونٹ بنانے کا پروگرام اشتراکی نظام کے کمیون کی یاد تازہ کردیتا ہے مگر اسکائی لارک جو پروگرام بناتے ہیں اور ایثار و عمل کا جو جذبہ پیش کرتے ہیں اس میں اشتراکیوں کے بجائے جماعت اسلامی کی جھلک زیادہ نظر آتی ہے۔

ہسپتال قائم کرنا۔ اپنی عمارت اپنے ہاتھوں بنانا، تعلیم بالغان کے اسکول کھولنا۔ پہلے انتخاب میں دل چسپی نہ لینا۔ بعد میں اپنا امیدوار کھڑا کرنا۔ یہ تمام جماعت اسلامی کے پروگرام سے زیادہ مطابقت رکھتی ہیں۔

بحیثیت مجموعی "خدا کی بستی" اوسط درجے کا ناول ہے۔ ان کا دوسرا ناول "کوکا بیلی" بہت ہی معمولی درجے کا ناول ہے اس میں انھوں نے لکھنؤ کے جاگیردار طبقہ کی توہم پرستی کا نقشہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

توہم پرستی کی بنا پر ہی طلعت، قیصر مرزا کو جنوں کا شہزادہ سمجھ کر اپنے آپ کو سپرد کر دیتی ہے۔ ناجائز بچہ پیدا ہوتا ہے جسے مغلانی کی بھانجی نادرہ کا بچہ ظاہر کرایا جاتا ہے۔ ناول کچھ جاسوسی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ طلعت کی عزیزہ رانی صاحبہ حیدر گڑھ جو ادھیڑ عمر کو پہونچ چکی ہیں مگر کنواری ہیں، جنوں کا راز معلوم کرنا چاہتی ہیں ان کی ملاقات قیصر مرزا سے ہوتی ہے۔ قیصر مرزا انھیں طلعت سمجھ کر چوم لیتا ہے وہ اس پر فریفتہ ہو کر کسی بہانہ سے اسے حیدر گڑھ بلاتی ہیں۔ وہاں اس کی آتش شوق بھڑکا کر اسے بے تاب کرکے اس سے آدھی رات کے قریب خواب گاہ میں ملنا چاہتی ہیں۔ جذبات برانگیختہ کرنے کے لئے وہ اپنی کنیز صندلی کو استعمال کرتی ہیں، صندلی دراصل ان کی ناجائز لڑکی ہے مگر اسے اپنے ملازم کی لڑکی ظاہر کر رکھا ہے، صندلی خود بھی قیصر مرزا پر عاشق ہو جاتی ہے۔ قیصر مرزا بھی اس کی طرف مائل ہوتا ہے وہ رانی صاحبہ سے درخواست کرتی ہے کہ قیصر مرزا کو خواب گاہ میں نہ بلائے۔ رانی صاحبہ آخرکار خودکشی کر لیتی ہیں۔

محل کا منظر، صندلی کے ذریعہ اس کی آتش شوق بھڑکانا۔ انتظار کروانا۔ یہ تمام باتیں پُراسرار فضا پیدا کر دیتی ہیں۔

قیصر مرزا کا دوست آغا جانی جو ہر وقت دفینے تلاش کرنے کی فکر میں رہتا ہے ایک پراسرار کشتی کا گومتی میں نمودار ہونا اور لوگوں کی درخواستیں قبول کرنا۔ اسے جاسوسی رنگ دینے کے لئے کافی ہیں۔ اس ناول میں نہ کوئی کردار اُبھر سکا ہے اور نہ زندگی کی عکاسی ہو سکی ہے اس کا نام بھی عجیب و غریب انداز سے رکھا گیا ہے۔ جب قیصر مرزا صندلی کو حیدر گڑھ کے محل میں بنا سنورا دیکھتا ہے تو کہتا ہے کہ وہ بالکل کوکا بیلی لگ رہی تھی۔ نام رکھنے کا یہ انداز بالکل فلمی نوعیت کا ہے اور مضحکہ خیز نظر آتا ہے۔

"خدا کی بستی" کے بعد آدم جی انعام جمیلہ ہاشمی کی "تلاش بہاراں" کو ۱۹۶۱ء میں ملا۔ یہ جمیلہ ہاشمی کا پہلا ناول ہے۔ ان انعام یافتہ ناولوں کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاید اس انعام کا مقصد محض مصنفین کی ہمت افزائی ہے۔

یہ ناول اس دور کے اکثر ناولوں کی طرح راوی کے حافظے سے اور واحد متکلم میں شروع ہوتا ہے۔ اس ناول کا موضوع تقسیم سے کچھ قبل کی زندگی ہے۔ معلوم نہیں مصنفہ نے راوی کے لئے مرد کو کیوں منتخب کیا؟ شاید اسی طرح جیسے کچھ عرصہ پہلے تک ہماری خواتین غزلیں صیغۂ مذکر میں کہتی رہی ہیں۔ راوی جس طرح کنول کو یاد کرتا ہے اس سے خیال گذرتا ہے کہ شاید اسے کنول سے شدید محبت ہوگی جب اس کی اس سے ملاقاتیں رہی ہوں گی تو وہ بڑی بے تابی اور اشتیاق کے ساتھ اس سے ملنے کے لئے جاتا ہوگا۔ راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہوں گی۔ مگر ناول میں ہم دیکھتے ہیں کہ قربت کے باوجود دونوں میں کافی فاصلہ رہتا ہے، حالانکہ دونوں ایک دوسرے کو مخلص دوست سمجھتے ہیں دونوں میں بعض باتیں مشترک نظر آتی ہیں، دونوں انصاف پسند، دیانت دار، وسیع الخیال، محب وطن اور قوم پرست ہیں یہ اور بعض دیگر اوصاف کنول کماری ٹھاکر میں اس درجہ پائے جاتے ہیں کہ راوی کو اس سے عقیدت ہو جاتی ہے مگر اس عقیدت کی آڑ میں سے اس کے دل کا چور جگہ جگہ جھانکنے لگتا ہے وہ ہمت و حوصلہ سے عاری ہے۔ اس کے جذبات انتہائی سرد ہیں وہ ہمیشہ ایک عجیب سی گھٹن کا شکار نظر آتا ہے اس کے وجود نے ناول کو کافی نقصان پہونچایا ہے۔ کنول کماری کے لئے اس کی محبت کا عالم یہ ہے کہ وہ اپنی لڑکی کو اس کا نمونہ بنانا چاہتا ہے وہ اسی کے کالج میں تعلیم پاتی ہے اس کی فطرت پر اس کا رنگ کافی چڑھ چکا ہے راوی کے لئے یہ بات کافی خوشی کا موجب بنتی ہے اس قدر بلند مقاصد جمع کر دینے کے باوجود راوی کے کردار میں کوئی دلکشی نظر نہیں آتی۔

اس ناول کا اہم ترین کردار کنول کماری ٹھاکر ہے وہی اس ناول کی ہیروئن ہے۔ ایک لحاظ سے یہ ناول اس کی سوانح عمری نظر آتا ہے دنیا کی کوئی خوبی ایسی نہیں ہے جو اس کی ذات میں نہ پائی جاتی ہو۔ خوب صورتی، لیاقت، بے باکی، ذہانت، قوم پرستی، اصلاحی جذبہ، خدمتِ خلق، غرض کوئی خوبی ایسی نہیں ہے جو اس میں نظر نہ آتی ہو، وہ اعلیٰ درجہ کی مقرر ہے۔ وکالت میں بھی اس کا جواب نہیں، وہ کئی مصیبت زدہ عورتوں کے کام آچکی ہے۔ کئی کی کفالت کرچکی ہے۔ جوان اور بے انتہا خوب صورت ہے مگر عورت کا جسم رکھنے کے باوجود نسائیت سے عاری نظر آتی ہے اس کے اندر کی عورت کبھی نہیں جاگتی۔ اس کی جوانی ایک بار بھی نہیں گنگناتی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورت نہیں ہے بلکہ کوئی دیوی ہے جو عورت ذات کی اصلاح کے لئے زمین پر اتر آئی ہے وہ عام انسانی سطح سے بہت بلند نظر آتی ہے۔ مثالی عورت ہونے کے اعتبار سے وہ نذیر احمد اور سرشار کی ہیروئنوں کو بھی بہت آگے ہے۔ ان کی ہیروئنیں عورت ضرور رہتی ہیں۔ ان کے شوہر یا عاشق بھی ہوتے ہیں مگر کنول کماری ٹھاکر تو نادرالوجود سی ہستی نظر آتی ہے اسے اپنے اوپر اتنا قابو ہے کہ جب وہ سونا چاہتی ہے تو بستر پر لیٹتے ہی فوراً نیند آجاتی ہے ہریا کرشنا کی کوئی جداگانہ ہستی نظر نہیں آتی وہ کنول کی ذیلی ہستیاں ہیں۔

شوبھا بنرجی ایک آزاد خیال، آزاد طبع اور عیش پسند عورت کا نمونہ پیش کرتی ہے وہ کھل کر کنول کی مخالفت کرتی ہے۔ اسے بدنام کرتی ہے مگر آخر میں اپنی غلطیوں کا اعتراف کرلیتی ہے اور راوی کو خط لکھ کر کنول سے معافی کی خواستگار ہوتی ہے۔

کنول کماری پر عمر کا کوئی اثر نہیں ہوتا، جس وقت راوی کی اس سے ملاقات ہوتی ہے اس کی عمر خاصی ہے۔ آغاز جوانی کی حدود سے آگے پہونچ چکی ہے، کافی عرصہ تک اسی طرح ملاقاتیں ہوتی رہتی ہیں پھر پندرہ سال بعد ملاقات ہوتی ہے وہ ولایت بھی ہو آتی ہے مگر اسی طرح جوان اور خوب صورت رہتی ہے حالانکہ جوان عورت کی عمر میں پندرہ سال کا عرصہ بہت زیادہ ہوتا ہے اس میں اس کی زندگی کا پورا ایک دور گذر جاتا ہے فسادات کے زمانے میں بھی اس کا رویہ انسانیت کی معراج پر نظر آتا ہے، جب بلوائی ہوسٹل میں مسلمان لڑکیوں کی طرف جانا چاہتے ہیں تو انھیں روکنے میں وہ اپنی جان دے دیتی ہے۔

اس میں کچھ کردار بالکل خواب وخیال کی دنیا کے نظر آتے ہیں۔ ایک تو وہی راوی، جس کا ذکر ہوچکا ہے دوسری بائی جی، جو اپنی فنی مہارت اپنی بے مثل مصوری اور حسن ورعنائی کے باوجود پراسرار رہتی ہے۔ انگریز ڈون وارٹن جس کا آنا، رہنا اور جانا سب عجیب وغریب سا نظر آتا ہے ان سے ناول میں کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا۔

رادھے کرشن شہر کا بے تاج بادشاہ تھا۔ شہر کا سب سے دولت مند انسان۔ بڑا وجیہہ اور خوب صورت تھا۔ جلسوں کی صدارت کرتا تھا مگر تھا بہت بدنام۔ اس نے کنول کماری پر بھی ڈورے ڈالنے چاہے مگر عقیدت مند بن کر واپس لوٹا۔ اس نے بڑے پجاری جی کی منہ بولی بیٹی سندری کو فریب دیا۔ سندری نے ظاہر کیا کہ وہ زہر کھا کر مرگئی۔ مگر وہ زندہ رہی۔ انتقام لینے کی خاطر وہ گورنس بن کر رادھے کرشن کے یہاں آگئی۔ یہ بالکل خلاف قیاس ہے کہ رادھے کرشن ایسی عورت کو، جس سے اس کے تعلقات رہ چکے ہیں۔ نہیں پہچان سکتا۔ سندری میرا کی گورنس تھی۔ میرا کو گانا سکھلانے کے لئے استاد رکھا گیا۔ اس کے ساتھ ایک طبلچی آتا تھا جو دراصل سندری اور رادھے کرشن کی اولاد تھا۔

ایک دن رادھے کرشن نے دونوں کو پیار محبت کی باتیں کرتے دیکھ لیا وہ اسے ٹہلانے کے بہانے جمنا کے کنارے لے گیا اور اپنے ہاتھوں سے اپنی عزیز بیٹی کا گلا گھونٹ کر دریا میں ڈال دیا۔

دریا کے کنارے لے جانے کا منظر، اس وقت کے مکالمے مصنف نے بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کئے ہیں۔

اس ناول میں ایک اور متمول، آوارہ مزاج اور عیاش انسان منموہن کا کردار بھی پیش کیا گیا ہے رادھے کرشن اور منموہن اپنے طبقے کی اچھی نمائندگی کرتے ہیں ⁂ ⁂ ⁂

اس کتاب کا نام بہت موزوں ہے۔ آزادی کے متوالوں نے اپنے تن من دھن کی بازی لگا کر آزادی کے جو خواب دیکھے تھے ان کی تعبیر وہ فرقہ وارانہ فسادات تھے جو اعلانِ آزادی کے ساتھ ساتھ سارے ملک میں پھیل گئے۔ کیا اتنی قربانیوں کا ماحصل یہی بہاراں تھی جس کی تلاش میں پوری ایک صدی صرف ہو گئی

جمیلہ ہاشمی کا دوسرا ناول "آتشِ رفتہ" اس دور کے چند اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ مصنفہ کو سکھوں کی زندگی، اُن کے رسم و رواج اور اُن کی روایات کا جو عمیق تجربہ تھا اسے انھوں نے بڑی فن کاری کے ساتھ برتا ہے،

پہلا ناول انھوں نے بڑی جھجک کے ساتھ لکھا تھا اس کے بعد یہ ناول بڑے اعتماد کے ساتھ لکھا گیا ہے انھوں نے دیہات کے سکھوں کی زندگی کو بڑے ہمدردانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس میں جہاں سکھوں کی توہم پرستی اور جہالت ظاہر ہوتی ہے وہاں ان کے ارادوں کی پختگی، ان کی روایات کا احترام بھی ظاہر ہوتا ہے۔

صرف ایک گھوڑی کی خریداری کی خاطر دو دوستوں کے دلوں میں میل پڑ جاتا ہے۔ انوپ سنگھ نے اپنی کافی زمین فروخت کر کے پندرہ ہزار روپے میں ایک خوب صورت اور اعلیٰ نسل کی گھوڑی خرید لی تھی۔ ٹھاکر مہر سنگھ اس وقت سے اس کا دشمن ہو گیا۔ انوپ سنگھ کا ایک عورت بھاگو سے ناجائز تعلق تھا وہ اپنی بیوی سے بڑا برا سلوک کرتا تھا۔ آخر کار اس کے لڑکے اتم سنگھ نے اپنی ماں کا بدلہ لینے کی خاطر اُسے اور بھاگو دونوں کو قتل کر دیا تھا۔ سیشن جج نے موقع کا گواہ نہ ہونے کی بنا پر اتوپ سنگھ کو بری کر دیا تھا مگر ٹھاکر مہر سنگھ اپنی زمین بیچ کر وقایت گیا اور اس کے لئے پھانسی کا حکم لے کر آیا۔ جیل میں ملاقات کے دوران اتم سنگھ اور اس کی بیوہ ماں دونوں نے اتم سنگھ کے نابالغ لڑکے دلدار سنگھ پر زور دیا کہ وہ وقت آنے پر اس کا بدلہ مہر سنگھ سے ضرور لے۔

اس ناول میں جو کردار سب سے پہلے ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کرتا ہے وہ دلدار سنگھ کی دادی ہے جس کا شوہر مارا گیا ہے اور اس کے جرم میں اس کا بیٹا بھی پھانسی پا گیا مگر وہ زبردست قوّتِ ارادی اور بے مثل ضبط و تحمل کا ثبوت دیتی ہے، وہ صرف اس دن کو دیکھنے کے لئے زندہ ہے جب دلدار سنگھ مہر سنگھ سے بدلہ لے اور وہ لالڑاں میں سر اونچا کر کے چل سکے۔

اس برادری میں حریف سے بدلہ لے لینا، چاہے وہ کتنی ہی احمقانہ بات پر مبنی کیوں نہ ہو۔ عزّت کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔

پھانسی کا حکم سُن کر جو عورتیں تسلّی دینے کے لئے ان کے گھر آتی ہیں انھیں وہ شربت پلا کر رخصت کرتی ہے اور رونے سے سختی کے ساتھ منع کرتی ہے۔ اس کا رویّہ اسے بلند تو ضرور ظاہر کرتا ہے مگر یہ بلندی اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے منافی ہو جاتی ہے سب اسے مل کر بہادر شیرنی اور آتما پر مرنے والی عورت کہہ کر پکارتے ہیں مگر وہ حقیقی انسان کے بجائے مثالی انسان بن جاتی ہے اور اس کا رشتہ نذیر احمد اور شرر کے کرداروں سے جا ملتا ہے۔

اس ناول کا راوی دلدار سنگھ تقریباً "تلاشِ بہاراں" کے راوی کی طرح ہے وہ ٹھاکر مہر سنگھ اور اپنے باپ اتم سنگھ سے مختلف ہے اسے ٹھاکر مہر سنگھ کی لڑکی کلدیپ کور عرف دیپو سے بے انتہا محبت ہے۔ اسے اس خاندان سے نفرت بھی ہے مگر یہ محبت اس نفرت پر غالب آ جاتی ہے۔

دیپو کی شادی ایک ولایت پاس حاکم سنگھ سے ہوئی جو ورسن کپڑے کا سب سے تگڑا جوان تھا۔ دیپو نے پہلی ہی رات کو اس سے کہہ دیا کہ وہ کسی اور کو چاہتی ہے۔ اس کی خواہش پر حاکم سنگھ نے اس کا منکا توڑ دیا اور گلے میں دوپٹہ ڈال کر مار دیا۔

دیپو بے انتہا خوب صورت محبت کرنے والی سہیلی اور جان پر کھیل جانے والی محبوبہ ہے اس کے کردار میں انتہائی دلکشی پائی جاتی ہے۔ مصنفہ نے اس کردار کو پیش کرنے میں بڑی چابکدستی کا ثبوت دیا ہے۔

اس ناول کا سب سے زیادہ حقیقی کردار ٹھاکر مہر سنگھ ہے۔ وہ سکھ تہذیب کا نمائندہ ہے وہ ذرا سی بات کی خاطر اپنے عزیز دوست

کا دشمن بن جاتا ہے آخر میں اس کا اعتراف بھی کر لیتا ہے کہ اگر تم سنگھ انوپ سنگھ کو نہ مارتا تو وہ خود لے لڑتا۔ وہ پانی کی طرح پیسہ بہا کر اپنی ہار کو جیت میں منتقل کر لیتا ہے۔ بڑھاپے تک بھی وہ انوپ سنگھ کی گھوڑی کو دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے۔ آخر میں اس کی موت بڑے حسرت ناک انداز میں واقع ہوتی ہے۔ وہ سکھ روایات کا زندہ نمونہ ہے۔ ان روایات کا احترام کرنا۔ انتقام لے کر اپنا سر او نچا رکھنا یہی اس کا ایمان ہے۔

زبان اور مکالموں کے اعتبار سے بھی یہ تلاش بہاراں سے بدرجہا بہتر ہے۔ یہ دونوں ناول ماضی کی یاد سے شروع ہوتے ہیں اسے شعور کی رو سمجھنا غلط ہے یہ محض یادداشت ہے جس میں شعور کی رو کے برخلاف ترتیب اور باقاعدگی پائی جاتی ہے۔

بحیثیت مجموعی "آتشِ رفتہ" اردو کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔

○

"تلاشِ بہاراں" کے ساتھ انعامی مقابلے میں شریک ہونے والا مگر انعام سے محروم رہنے والا ناول ممتاز مفتی کا "علی پور کا ایلی" اس دور کے اہم ناولوں میں سے ہے یہ فسانۂ آزاد کے بعد اردو کا طویل ترین ناول ہے اس ناول میں ایلی کے پردے میں ممتاز مفتی نے بہت کچھ اپنی داستان بیان کی ہے اس ناول کے بعض حصے بہت کام یاب ہیں اس کے برخلاف بعض حصے بہت ہی سرسری طور پر لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ گویا یہ ناول نثر میں شترگربہ کی بڑی اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ ممتاز مفتی نے اسے جس پیمانے پر شروع کیا تھا اسی پیمانے پر اختتام تک پہنچانے کے لئے بڑا وقت چاہئے تھا مگر نصف آخر کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے اسے زبردستی کھینچ تان کر ختم کر دیا ہے۔

اس ناول کا اہم ترین کردار خود ایلی ہے یہ کردار عجیب چوں چوں کا مربہ ہو کر رہ گیا ہے البتہ شہزاد کا کردار اس ناول کا بہترین اور کام یاب ترین کردار ہے۔ اسی طرح علی احمد کا کردار بھی خاصا دلچسپ ہے۔

اس ناول کا دائرہ کافی پھیلا ہوا ہے۔ گاؤں سے لے کر شہر تک اور قصبے سے لے کر بازارِ حسن تک کی زندگی بڑے دلکش پیرائے میں پیش کی گئی ہے۔ دیہات کی ایسی حقیقی تصویریں بہت کم پیش کی گئی ہیں۔ اگر مصنف اس پر نظرِ ثانی کرنے کی زحمت گوارا کرے تو یہ ناول کافی بہتر ہو سکتا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ ناول اس لائق ضرور ہے کہ اس کی طوالت کے چیلنج کو قبول کرتے ہوئے اسے پڑھا ضرور جائے

○

خدیجہ مستور کا ایک ہی ناول "آنگن" شائع ہوا ہے اسے بھی آدم جی انعام ملا ہے اس ناول کی بیشتر نقادوں نے دل کھول کر تعریف کی۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے نزدیک اس ناول کا مقام امراؤ جان ادا سے بھی بلند ہے۔

ناول کی ابتدا اس کی ہیروئن عالیہ کے شعور کی رو سے ہوتی ہے۔ اس کے ابا نے ایک انگریز کا سر پھاڑ دیا تھا اور انھیں سزا ہو گئی تھی۔ عالیہ اپنی والدہ کے ساتھ اپنے بڑے چچا کے یہاں آجاتی ہے۔ اسے نیند نہیں آرہی ہے قدرتی طور پر اس کا ذہن ماضی کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ اس کی بہن تہمینہ یاد آتی ہے جو نہایت خاموشی اور بے بسی کے ساتھ صفدر سے محبت کرتی تھی۔ صفدر جو عالیہ کی ماں کی لعن طعن برداشت کرتے ہوئے بھی تہمینہ سے محبت کرتا تھا اسے اپنے گھر کا ماحول یاد آتا ہے۔ آنگن میں لگی ہوئی مہندی یاد آتی ہے جس کے قریب تہمینہ کی چارپائی بچھا کرتی تھی۔ تہمینہ اس لئے زیادہ یاد آرہی ہے کہ اب وہ مر چکی ہے۔ صفدر کو پانے سے مایوس ہو کر اس نے خودکشی کر لی بقول ڈاکٹر فاروقی اس کے ابتدائی صفحات ہی ایسے اشارتی انداز کی وجہ سے سارے قصے کا نچوڑ پیش کر دیتے ہیں۔ صفدر بھائی اور تہمینہ کی محبت اپنا ایک پس منظر رکھتی ہے۔ صفدر سلمیٰ پھوپی کا لڑکا ہے۔ صفدر کا باپ ہی سلمیٰ پھوپی کو بھگا لے گیا تھا اس واقعہ نے انکے خاندان

کو کافی متاثر کیا تھا اور بقول عالیہ کی والدہ اس کی بادشاہت چھنوادی تھی اس لئے انھیں صفدر کی صورت ہی سے چڑ تھی وہ عالیہ کی ماں عام بد مزاج اور جھگڑالو عورتوں کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس کے ہر وقت کے لڑائی جھگڑوں نے عالیہ کے باپ کو ذہنی طور پر کافی پریشان کر دیا تھا۔ تہمینہ کی موت عالیہ کے باپ کا انگریز افسر سے جھگڑا کر کے اس کا سر پھاڑ دینا۔ ان سب کی ذمہ دار عالیہ کی ماں ہی ہے۔ اسے اپنے بھائی اور انگریز بھاوج پر بڑا ناز ہے مگر وہ وقت پڑنے پر بڑی سرد مہری کے ساتھ پیش آتے ہیں۔

ماضی والا حصہ صفدر اور تہمینہ کی داستانِ محبت سے متعلق ہے۔ یہ داستان خاصی دردناک ہے۔ مصنفہ نے اسے بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اسی کے ساتھ کسم کا قصہ بھی آجاتا ہے۔ کسم تہمینہ کی سہیلی تھی۔ کسم کے والد اور عالیہ کے ابا میں بڑی دوستی تھی۔ دونوں کے واقعات کافی ملتے جلتے ہیں۔ کسم جوانی ہی میں بیوہ ہو گئی تھی۔ انتہائی خوب صورت تھی، وہ کسی کے ساتھ بھاگ گئی تھی آخر کار گھر لوٹ آئی۔ اور پھر اس نے خودکشی کر لی۔ یہ تمام حصہ اپنے اندر گہرا المیہ تاثر رکھتا ہے۔ تہمینہ کے متعلق ڈاکٹر فاروقی نے ٹھیک لکھا ہے کہ وہ "درد و غم" (PATHOS) کا ایسا نفیس اور زندہ کردار ہو جاتی ہے جیسا اردو ناول نگاری کو اب تک میسر نہیں ہوا۔"

بڑے چچا کے یہاں آنے کے بعد قصہ کا محور اسی گھر کا آنگن ہو جاتا ہے۔ یہ ان کا آبائی مکان ہے اور پرانی جاگیردارانہ شان کا مدفن ہے۔ پرانی ملازمہ جس نے اچھے دن دیکھے تھے ہر وقت اس زمانے کو یاد کرتی رہتی ہے۔ اس زوال کی ذمہ داری بہت کچھ بڑے چچا پر بھی ہے وہ کٹر کانگریسی ہیں۔ انگریزوں کے دشمن ہیں۔ سیاست میں ان کا مرتبہ اس قدر بلند ہے کہ وہ پنڈت نہرو کے دوست ہیں۔ انھیں ہر وقت ملک ہی کی فکر رہتی ہے۔ وہ جیل بھی جا چکے ہیں۔ ملک کی خاطر وہ گھر بار بیوی بچے سب کچھ قربان کرنے کے لئے تیار ہیں۔ وہ بڑے صاحب ظرف انسان ہیں۔ ان کا لڑکا جمیل ان سے اور وہ جمیل سے غیر مطمئن ہیں۔ جمیل ان کی ضد میں مسلم لیگی ہے۔ اسی طرح چھمی بھی جو ان کی بھتیجی ہے اور اپنے باپ کے دوسری شادی کر لینے کی بنا پر یہیں رہتی ہے۔

ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں کہ:

بڑے چچا میں ایک ہیرو کی سی عظمت نظر آتی ہے مگر اس کے دوسرے پہلو پر غور کرنا ضروری ہے۔ ان کے متعلقین بھی ہیں ان کا خیال رکھنا، گھر کی حالت کو بد سے بدتر کی طرف جانے سے روکنا بھی ان کا فرض ہے انھوں نے دوکان اسرار میاں کے سپرد کر رکھی ہے جو ان کے باپ کی ناجائز اولاد ہے۔ سب ان کی صورت سے جلتے ہیں صرف عالیہ کو ان پر ترس آتا ہے۔

المختصر جہاں بڑے چچا ایک بلند کردار کا نمونہ پیش کرتے ہیں وہاں ان کے کردار کا یہ کمزور پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ وہ اپنی گھریلو ذمہ داریوں کو کماحقہٗ پورا نہیں کرتے۔

ان کی بیوی بھی دوسری عورتوں کے مقابلے میں بلند نظر آتی ہیں وہ اپنے میاں کی صحیح رفیقۂ حیات ہیں۔

اسرار میاں ایک قابل رحم انسان کی حیثیت سے پیش کئے جاتے ہیں انھیں وجود میں لانے کا ذمہ دار وہی شخص ہے جو بڑے چچا کا باپ اور عالیہ اور چھمی کا دادا کہلاتا ہے۔ جائز اولاد عزت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے۔ ناجائز اولاد خود اپنے گھر میں بھی نوکروں جیسی عزت بھی حاصل نہیں کر پاتی۔ اسرار میاں جاگیردارانہ نظام پر ایک جیتا جاگتا طنز ہیں۔ ان کی خاموشی اور ضبط میں ان کا سب سے بڑا انتقام ہے۔

عالیہ کا کردار دراصل کہانی کو آگے بڑھانے اور قائم رکھنے کا ذریعہ ہے وہ وقت سے پہلے بالغ اور باشعور ہو جاتی ہے اس کا شعور ہی اس کی شکست اور ناکامیوں کا باعث ہے۔

گھر میں بڑے چچا کی حقیقی ہمدرد اور ان کی فطرت کا سب سے زیادہ عکس قبول کرنے والی وہی ہے جمیل کی شادی تہمینہ سے ہونے والی تھی۔ اس کے بعد جمیل نے چھمی میں دل چسپی لینی شروع کی۔ ایک بار اسے چوم بھی لیا تھا۔ عالیہ کے آنے کے بعد اس کی توجہ

عالیہ کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ چھمی اس سے جل جاتی ہے۔ وہ بھتیجنہ یا عالیہ کی طرح ضبط کرنا نہیں جانتی، وہ مجسم حرارت ہے۔ جوانی اور طراری اس کے ریشے ریشے میں سمائی ہوئی وہ انتقاماً منظور سے محبت کرنا شروع کر دیتی ہے۔ بعد میں اس کی شادی ہو جاتی ہے وہ اپنی ساس کی پٹائی کر کے گھر آ جاتی ہے۔ اس کا شوہر پاکستان چلا جاتا ہے۔ اسے طلاق ہو جاتی ہے اور وہ جمیل سے شادی کر لیتی ہے بڑے چچا اپنے اصولوں پر قربان ہو جاتے ہیں۔

تقسیم کے بعد وہ پنڈت نہرو سے ملنے جا رہے تھے کہ ایک فرقہ پرست ہندو نے انھیں مار دیا۔ ان کی موت گویا کانگریسی مسلمان کا انجام ہے۔

جمیل کے کردار میں کوئی جاذبیت نہیں، وہ ایک عام نوجوان کی مانند ہے جو ہر نوجوان لڑکی کی طرف مائل ہوتا ہے اس کی ذہنی سطح بھی بہت معمولی ہے، وہ عالیہ کے شایانِ شان نہیں تھا۔ اس کا مقام تو شوخ، بے باک اور تیز و طرار چھمی ہی تھی۔ چھمی اس ناول کا سب سے زیادہ جاندار کردار ہے وہ بڑے چچا تک سے نہیں چوکتی۔ وہ بڑی منہ پھٹ ہے، وہ اپنے سوتیلے بہن بھائیوں کو "پلّے" کہہ کر پکارتی ہے۔ وہ جاہل ہے۔ یہ جہالت اس کے لئے بڑی مفید ثابت ہوتی ہے۔ جہاں عالیہ حساس اور باشعور ہے وہاں چھمی جاہل منہ پھٹ اور بے باک ہے طبائع کا یہی اختلاف ان کی فتح و شکست کا ذمہ دار ہوتا ہے۔

بحیثیت مجموعی "آنگن" اردو کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔

○

ڈاکٹر فاروقی اردو کے سب سے زیادہ باشعور ناول نویس ہیں وہ اس برصغیر میں اردو ناول کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ انہوں نے یورپین اور امریکن ناول کو صرف پڑھا ہی نہیں ہے بلکہ بغور مطالعہ کیا ہے۔ ناول کے فن سے متعلق یورپ کی تمام اہم تنقیدیں ان کی نظر سے گذر چکی ہیں۔ ان کا حافظہ بھی بڑا قوی ہے۔ وہ کئی یورپی زبانیں جانتے ہیں اور براہ راست یعنی اصل زبان میں کتابوں کو بخوبی سمجھ لیتے ہیں۔ انھوں نے پہلے ناول پر تنقیدیں لکھیں۔ سب سے پہلے توفن پر ایک کتاب لکھی جو آج بھی سب سے زیادہ وقیع سمجھی جاتی ہے اس کے بعد ان کا اولین ناول ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کو ہر جگہ پسند کیا گیا۔ اسے آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ باشعور قاری کے ساتھ ساتھ معمولی پڑھے لکھے بھی اسے پسند کرتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب نے لکھا ہے:

"میں تنقید اس طرح کرتا ہوں، جیسے کوئی مٹی کی ہنڈیاں بنانے والا ہنڈیا بنانے کی ترکیبوں پر غور کرنے لگے"

گویا وہ ناول نگار پہلے ہیں اور اپنے فنی مشاہدات کو اپنی تنقیدوں میں بیان کرتے ہیں۔ مجھے اس قول سے اتفاق نہیں ہے میں انھیں ناول کا نقاد پہلے اور ناول نگار بعد کو مانتا ہوں۔ ان کی تصانیف کی رو سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے۔

سرور صاحب نے بھی لکھا تھا کہ یہ ناول (یعنی شام اودھ) انھوں نے آشنائے فن ہو کر لکھا ہے۔ فن کا اعلیٰ نمونہ جہاں شام اودھ ہے وہاں "رہ و رسم آشنائی" بھی ہے۔ مگر خود ڈاکٹر صاحب کے الفاظ میں پہلی کامیاب ہے اور دوسری ناکام۔ ناول دراصل ادبی تخلیق ہے۔ اور ہر تخلیق کی طرح اس پر ادیب کا زیادہ قابو نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیق انسپریشن کے تابع ہوتی ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شام اودھ کا موضوع مہینوں بلکہ سالوں ڈاکٹر صاحب کے ذہن میں گونجتا رہا۔ اس کی کہانی کے تار و پود اُلجھتے اور سلجھتے رہے۔ تخیل ان میں تراش خراش کرتی رہی۔ اس طرح "شام اودھ" نے خود اپنے آپ کو لکھوایا۔ "رہ و رسم" ڈاکٹر صاحب نے ارادتاً لکھی ہے۔ فنی کارنامہ فطری اپج کی پیداوار ہوتا ہے۔ فرمائشی چیز طبیعت پر زور دے کر لکھی جاتی ہے لہٰذا دونوں کے مرتبوں میں فرق ہونا لازمی بات ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے لکھنؤ کے ساگا کے طور پر ایک ناول پانچ جلدوں میں لکھا ہے۔ یہ دراصل انھوں نے اردو میں ایک نیا تجربہ پیش کیا ہے اسے صحیح معنوں میں ڈرامائی ناول کی مثال کہہ سکتے ہیں۔ ڈرامہ کے پانچ ایکٹ کی طرح اس کی پانچ جلدیں ہیں پانچ خاندان ہیں۔ پانچ افراد ہیں۔ ہر جلد میں پانچ ابواب ہیں۔ اس کی ابھی صرف تین جلدیں شائع ہوئی ہیں۔ ان میں ڈاکٹر صاحب خود بہت نمایاں ہوگئے ہیں۔ خصوصاً "رخصت اے زنداں" میں۔ اس کے عارف خود ڈاکٹر صاحب ہیں جو بار بار پاکستان آتے ہیں، اور واپس چلے جاتے ہیں۔

وہ ہندوستان کو زنداں تصور کرکے پاکستان آئے اسے بھی انھوں نے زنداں ہی پایا۔ یہاں انھیں بڑی تکلیفوں کا سامنا کرنا پڑا۔ صاحب قلم لکھ کر ہی اپنی بھڑاس نکال سکتا ہے اس طرح یہ ناول خود سوانحی (AUTOBIOGRAPHY) زیادہ ہے اس قسم کی کہانیاں زخم مندمل ہوجانے کے بعد لکھی جائیں تو بہتر ہوتی ہیں۔ جب آدمی خود اپنا ناقد بھی بن سکے بلندی پر کھڑے ہوکر اپنے کردار پر بھی نظر ڈال سکے۔ تازہ دکھوں کے بیان میں جھلاہٹ اور غصہ فنی کارنامہ کو ضعف پہونچاتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب کا ایک اور اہم ناول "سنگم" شائع ہوا ہے۔ "آگ کا دریا" کی طرح یہ بھی (SYMBOLIC) اشارتی ناول ہے اور اور لینڈو کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔ قرۃ العین نے دائرہ ڈھائی ہزار سال تک پھیلا لیا تھا۔ ڈاکٹر فاروقی محمود غزنوی کی آمد سے ابتدا کرتے ہیں۔ انھوں نے تہذیبوں کے اتار چڑھاؤ۔ کش مکش اور اتصال کو بڑے اختصار اور عمدگی کے ساتھ بیان کیا ہے، اس کا ہیرو ابن مسلم ہے جو پاکستان بنتے تک مسلم علی خاں بن جاتے ہیں۔ اس کی ہیروئن اماپاروتی ہے یہ ہندوستانی عورت کا اشارہ ہے۔ مسلم کے اور اس کے تعلقات مختلف ادوار میں بدلتے رہتے ہیں۔

اس کے ابواب کے عنوانات بھی بہت موزوں ہیں۔ یہ ناول اشارتی اور ڈرامائی ناول کا امتزاج پیش کرتا ہے اور اس طرح اردو میں اپنی نوعیت کی منفرد مثال قرار پاتا ہے۔

○

عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" بھی انعام یافتہ ناول ہے۔ اس کی قدر و قیمت کے بارے میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے یہ اختلاف دراصل اس کی طوالت کی بناء پر پیدا ہوا ہے بعض لوگ محض اس کی طوالت سے مرعوب ہوکر اسے عظیم بھی تسلیم کر لیتے ہیں بعض لوگوں کے نزدیک طوالت ہی اس کا عیب ہے دراصل مختصر افسانے کے اس دور میں اتنے طویل ناول کا پڑھنا مگر توجہ اور غور سے مطالعہ کرنا بڑا صبر آزما کام ہے۔

قصہ کی ابتداء ویسے تو غدر کے زمانے سے ہوتی ہے مگر حقیقتاً یہ اصل قصے کا صرف پس منظر ہے تاکہ روشن پور کی تاریخ سامنے آجائے۔ اصل قصہ ۱۹۱۳ء سے شروع ہوتا ہے نواب روشن آغا کے محل میں ایک دعوت ہو رہی ہے۔ ایاز بیگ اپنے بھتیجے نعیم کے ساتھ اس میں شریک ہوتا ہے۔ ایاز بیگ پڑھنا بالکل نہیں جانتا پھر بھی کسی فرم میں انجنیر ہے وہ گوکھلے اور اینی بیسنٹ کی گفتگو میں حصہ لینے کی جسارت کرتا ہے۔ دعوت میں سیاسی گفتگو ہوتی ہے یہ گفتگو اور گوکھلے اور بیسنٹ جیسے لوگوں کا تذکرہ اصل قصہ پر کوئی اثر نہیں ڈالتا۔ روشن آغا ویسے ہی سرکار پرست رہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے یہاں اس پایہ کے لیڈروں کا جانا اور اس طرح پیش آنا جیسے ان کے قریبی تعلقات ہیں خلاف قیاس نظر آتا ہے۔

اب ذرا اس وقت کی نعیم کی عمر کا اندازہ لگائیے پھر اس کی گفتگو حرکات و سکنات۔ عذرا سے اس کا اظہار محبت۔ اسے چوم لینا ان تمام باتوں پر غور کیجئے۔ اس کے کچھ عرصہ بعد نعیم اپنے آبائی گاؤں روشن پور چلا جاتا ہے وہاں کاشتکاری کرتا ہے ایک آدھ

تفصیلیں کاٹتا ہے۔ پھر لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لڑائی میں بھرتی ہو جاتا ہے اس وقت اس کی عمر پوری سولہ سال بھی نہیں تھی اب اس دعوت میں اس کی کیا عمر رہی ہوگی، حالانکہ اس تذکرہ کی رو سے وہ اور عذرا خاصے سمجھ دار اور جوان معلوم ہوتے ہیں ۱۴۔ ۱۵ کی عمر میں لڑکے کی کیا حالت ہوتی ہے بڑھتی ہوئی عمر میں اس کے چہرے کے خدوخال گھبرو ہو جاتے ہیں۔ اس کی آواز بھرائی ہوئی اور بھدی ہو جاتی ہے اس عمر کے لڑکے کی لوگ کس طرح پذیرائی کرتے ہیں اس کا نقشہ ٹیگور نے اپنے ایک افسانے (HOME COMING) میں بڑی عمدگی کے ساتھ کھینچا ہے۔

دعوت میں جس طرح نوجوان لڑکے اور لڑکیاں آپس میں آزادی کے ساتھ ملتے جلتے ہیں۔ تنہائی میں گفتگو کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ سب سے الگ تھلگ نعیم اور عذرا کو اتنا موقع بھی مل جاتا ہے کہ وہ اسے چوم بھی سکتا ہے۔ یہ تمام باتیں ۱۹۱۳ء کی نہیں ہو سکتیں۔ اس زمانے میں مسلمان رؤساء کے گھروں کی تہذیب اور خصوصاً دہلی کی یہ نہیں تھی۔

روشن محل کے بعد جب گاؤں کا تذکرہ کیا جاتا ہے وہیں سے ناول میں جان پڑنی شروع ہو جاتی ہے۔ گاؤں کی زندگی۔ گاؤں والوں کے ایک دوسرے سے تعلقات۔ گفتگو کا انداز۔ کاشتکار کے مختلف مشاغل۔ ہل چلانے سے لے کر کٹائی تک کے مناظر عبداللہ حسین نے انتہائی کامیابی کے ساتھ پیش کئے ہیں۔ سکھوں کا گھرانا۔ مہندر سنگھ۔ اس کا بات بات پر گالی دینا۔ اس کا بھائی جوگندر سنگھ۔ جوگندر سنگھ کی بیوی۔ یہ تمام افراد بالکل حقیقی نظر آتے ہیں۔ البتہ قتل کے منظر میں کچھ مبالغہ شامل ہو گیا ہے، جس صفائی سے وہ قتل کر کے لوٹ آتے ہیں یہ اُن حالات میں جب اُن لوگوں کو چوکنا رہنا چاہئے تھا، سمجھ میں آنے والی بات نہیں۔ قتل کا انتقام قتل۔ یہ تو عام بات ہے مگر اتنی غفلت خلافِ قیاس ہے۔

نیاز بیگ کا کردار بھی بڑا حقیقی ہے۔ اس کی دونوں بیویوں کا رویہ۔ اُن کا ہمیشہ لڑتے رہنا۔ مگر نیاز بیگ کی عدم موجودگی میں سگی بہنوں کی طرح رہنا انھیں کافی دلکش بنا دیتا ہے۔ پھر نیاز بیگ کا عدل تین تین دن دونوں کے یہاں رہنا تھا۔ ساتویں دن کھیت پر پڑ رہتا ہے یہ دو شادیوں کی زندگی کو لعنت کے طور پر پیش کرتا ہے۔

اس کے بعد لڑائی چھڑ جاتی ہے۔ نعیم کو ٹریننگ دے کر مشین گن پر متعین کر دیا جاتا ہے۔ لڑائی کے تمام مناظر۔ کوچ کرنا۔ بیرکوں میں پڑاؤ ڈالنا۔ وہاں سپاہیوں کا رات بسر کرنا۔ اُن کی گفتگو۔ لڑائی کے دوران مورچہ بندی۔ ایک دوسرے کے لئے ان کے احساسات۔ لڑائی کی تصویر یہ تمام باتیں مصنّف نے بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کی ہیں۔ کاش مصنف نے ان ہی دو مقامات تک اپنے ناول کو محدود رکھا ہوتا مگر وہ تو اسے بقول محمد خالد اختر (PANORAMIC) ناول بنانے پر تُلے ہوئے تھے۔

لڑائی کے بعد اپنا ایک بازو کھو کر اور لکڑی کا بازو لگوا کر مگر کراس جیت کر نعیم گاؤں آ جاتا ہے۔ وہ سیاست میں دلچسپی لیتا ہے دہشت پسندوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ وہاں نعیم کی ملاقات شیلا سے ہوتی ہے جو بڑی دلکش اور باہمت عورت ہے۔ وہ نعیم کے ساتھ جانا چاہتی ہے مگر نعیم ہمت ہار جاتا ہے۔ نعیم سیاست کے چکر میں جیل بھی جاتا ہے۔

رہائی کے بعد عذرا سے ملاقات ہوتی ہے۔ مخالفت کے باوجود شادی ہو جاتی ہے۔ عذرا کا رویہ انتہائی محبت آمیز رہتا ہے وہ بڑی باہمت۔ غیرت مند اور خدمت گذار خاتون ہے۔ نعیم اس کے مقابلے میں اپنی تمام طاقت۔ بہادری۔ سیاسی خدمات کے باوجود کچھ پست نظر آتا ہے

اسی زمانے میں جلیانوالہ باغ کا حادثہ پیش آتا ہے۔ عذرا کے غیرت دلانے پر نعیم اُسے لے کر امرتسر جاتا ہے۔ یہ فسانۂ آزاد کی یاد تازہ کر دیتا ہے جب حسن آرا کی فرمائش پوری کرنے کی خاطر آزاد ترکی کی جانب سے روس سے لڑنے کے لئے جاتا ہے وہاں انھیں کسی کانگریسی سے ملنا چاہئے تھا مگر وہ ایک پھل بیچنے والے سے ملتے ہیں اور اس کے بیانات پر اعتماد کرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ وہ اس قدر باتونی ہے کہ انھیں اپنے بچپن گھر، ماں باپ کے قصے سُنانے لگ جاتا ہے۔ ایسے حالات میں جب کہ وہ واحد اور ناگزیر راوی نہیں تھا اس کی بکواس سنتے رہنے میں کوئی تُک نظر نہیں آتی۔ نعیم بعد میں اپاہج سا ہو جاتا ہے۔ ٹھیک ہونے پر وہ ملازمت کر لیتا ہے اور وزارت تعلیم میں انڈر پارلیمنٹری سکریٹری ہو جاتا ہے

تعجب یہ ہوتا ہے کہ ایسے کانگریسی کو، جس کی زمین بھی ضبط ہو چکی ہے، اتنی اونچی ملازمت کیسے مل گئی؟ یہ بات بھی خلاف قیاس ہے. روشن آغا جیسے لوگوں کی سفارش بھی ان معاملات میں اثر انداز نہیں ہو سکی۔

پھر ملک آزاد ہو جاتا ہے۔ فسادات کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ نعیم بھی ہجرت کرتا ہے۔ اس کے بھائی علی سے بھی ملاقات ہو جاتی ہے جسے اس نے گھر سے نکال دیا تھا۔ دوران سفر نعیم مارا جاتا ہے۔ عذرا اپنے گھر کے لوگوں کے ساتھ پاکستان آجاتی ہے۔

روشن محل کی عذرا۔ پرویز اور ان کے دوست، خود روشن محل کی فضا پر قرۃ العین حیدر کا کافی اثر ہے یہ لوگ ان کے کرداروں کی طرح ہی گفتگو کرتے ہیں۔ ان کی ذہنی سطح کو بھی ان کے قریب لے جانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس ناول کی ایک بات اور کھٹکتی ہے وہ تذکرہ جنس ہے۔ اس میں جنس کی تفصیلات بھی ہیں اور کھلی کھلی گالیاں بھی۔ ممکن ہے حقیقت نگاری کا تقاضہ پورا کرنے کی خاطر مصنف نے یہ انداز اختیار کیا ہو مگر انھوں نے یہ نہیں سوچا کہ اس طرح ادبیت کا خون ہو جاتا ہے۔ بیان غیر ادبی اور فحش ہو جاتا ہے۔ جوگندر سنگھ کی بیوی کا اپنی ساس سے یہ کہنا کہ اپنے بیٹوں کو کھانے کو کم دیا کر کتوں کی طرح ہر وقت پیچھے پڑے رہتے ہیں خلاف قیاس نظر آتا ہے۔

مصنف نے اسے بڑی محنت سے لکھا ہے اگر وہ اسے زیادہ نہ پھیلاتے۔ سیاست کو بیچ میں نہ گھسیڑتے تو یقیناً اس کا مرتبہ کافی بلند ہوتا۔ مگر سیاست کا ذکر کیوں نہ آتا جب کہ دوسرے ناولوں میں آ رہا ہے۔ مصنف کسی سے ہٹتا کیوں ہے! مصنف میں ناول نگار کی صلاحیت تو ضرور ہے مگر ناول نگاری کا سلیقہ نہیں ہے۔

ان خامیوں کے باوجود یہ اس دور کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔

○

رضیہ فصیح احمد کا ناول ان ضخیم ناولوں کے مقابلے میں ناولٹ سا نظر آتا ہے۔ مختصر کینوس کی بنا پر انھیں بڑی آسانیاں ہو سکتی تھیں مگر مصنفہ میں ناول نگاری کی صلاحیت ہی نہیں ہے۔ وہ افسانے اچھے لکھ سکتی ہیں۔ انھوں نے پاکستان کے مختلف مقامات کی سیاحت کی ہے انھوں نے ان معلومات کو اپنے قارئین تک پہونچانا چاہا اس طرح یہ ناول وجود میں آگیا مگر ناول کا نام دینے کے باوجود یہ سفر نامہ سا لگتا ہے۔ شمسہ باجی اور اُن کے شوہر سیاح ہیں۔ دونوں افسانہ نویس ہیں۔ ناول کی ہیروئن صبا بھی افسانہ نویس بن جاتی ہے گویا یہ سب مصنفہ کی معنوی اولاد ہیں۔

اس میں طویل خطوط بھی ہیں۔ پہلا خط صبا نے اپنی عزیز سہیلی عذرا کو لکھا جو ابتدائی سطر سے لے کر صفحہ ۳۹ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں مکالمے بھی ہیں۔ بالکل حقیقی رنگ میں (INVERTED COMMAS) میں۔ ایسا خط حقیقی زندگی میں شاید ہی کوئی لکھتا ہو۔

اسی طرح کا ایک خط آخر میں عامر بھی لکھتا ہے جو صفحہ ۳۴۶ سے صفحہ ۴۲۳ تک پھیلا ہوا ہے۔

اسد کی والدہ اور بھائی بھاوج بہت ہی سادہ، بلکہ غریبی کی زندگی گذار رہے ہیں۔ اس کے برخلاف اسد کے ٹھاٹ باٹ یہ ظاہر کرتے ہیں کہ وہ خاندانی رئیس ہے۔ اس کی آمدنی بہت ہی معقول ہے، وہ کوئٹہ کے شاندار ہوٹل "چمنستان" میں مقیم ہے جہاں غیر ملکی سیاح آکر ٹھہرتے رہتے ہیں۔ اس کے کمرے آراستہ و پیراستہ ہیں۔ وہ صرف سروے آفیسر ہے اس کی تنخواہ اس ٹھاٹ باٹ کی متحمل نہیں ہو سکتی۔

صبا اپنی پچھلی زندگی کے واقعات اسد کو سناتی ہے۔ یہ واقعات دل چسپ ہیں۔ اس کا جیتا جاگتا ماضی اس کی آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ یہ کہانی بھی خاصی طویل ہے۔ صفحہ ۹۰ سے شروع ہو کر صفحہ ۱۵۳ پر جا کر ختم ہوتی ہے اس میں شاہدہ باجی کا تذکرہ خاص اہمیت رکھتا ہے وہ صبا کا آئیڈیل ہیں۔ ان کی موت خدیجہ مستور کے "آنگن" میں عالیہ کی بہن تہمینہ کی موت سے ملتی جلتی ہے اس کے تایا ابا کی اصول پرستی میں بھی عالیہ کے بڑے چچا کے بلند سیاسی اصولوں کی جھلک نظر آتی ہے۔

صبا نے جس ریاستی اسکول میں تعلیم پائی تھی اس کی استانیوں کا نقشہ بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے خاص طور پر ہیڈ مسٹرس کا کردار بڑا دلکش اور بلند ہے وہ مثالی قسم کی استانی نظر آتی ہیں، وقتی سیاست سے بالاتر اور نہایت اعلیٰ درجے کی منتظم۔

صبا کے تایا ابا اتنے اصول پرست ہیں کہ وہ اپنے نالائق لڑکے کو اپنے پرچے میں فیل کر دیتے ہیں یہ بات ان کے کردار کو اُبھار تو ضرور دیتی ہے مگر مصنفہ یہ موٹی سی بات بھی نہیں جانتیں کہ باپ اپنے بیٹے کا ممتحن نہیں ہو سکتا۔

نیری میں سیر کا منظر محض سفر نامہ قسم کا ہے اور سنسنی خیز سا معلوم ہوتا ہے۔

مصنفہ نے لکھا ہے: "سیاحت میں ایک فائدہ یہ ہے کہ افسانوں کے لئے نئے نئے موضوع مل جاتے ہیں" شاید یہ ناول ایسی ہی سیاحت کا نتیجہ ہے۔

فطرتاً اسد اور صبا میں بہت فرق بلکہ تضاد ہے۔ اسد نمائش پسند اور بدگمان ہے۔ صبا مزاج کی سادہ۔ نرم دل اور مستقل مزاج ہے اس کے برخلاف اسد حد درجہ جذباتی ہے۔ اسد عیش امروز کا قائل ہے۔ صبا وفا شعار بیوی ہے۔ وہ بہت ذہین ہے۔ اس کے باوجود چند ملاقاتوں میں ہی وہ اسد پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

ہوٹل کے کوارٹروں میں رہنے والے غریب لوگوں کی زندگی۔ ان کے تصوّرات۔ توہم پرستی وغیرہ کا نقشہ بہت اچھا ہے۔ اس ہوٹل کے رہنے والے میڈم۔ ڈبل روٹی اور بیگم گرامو فون ہماری عام عورتوں کی اچھی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کا تذکرہ مزاحیہ بیان کا حق ادا کر دیتا ہے۔

جھیل کے مشاعرے کا منظر بھی سفر نامے کی قبیل میں ہی آتا ہے۔

صبا کی سہیلی عذرا جسے وہ طویل خط لکھ کر اپنا راز دار بناتی ہے بہت دلکش کردار ہے اس کی خوب صورت آپا اس کے شوہر شاہد سے محبت کرتی ہے، وہ اسے جانتی ہے۔ گھر کا سارا کام اور بچّوں کی دیکھ بھال اپنے ذمّے لے لیتی ہے اور آرائش۔ خرید و فروخت، برج کا کھیل یہ اس نے اپنی آپا پر چھوڑ دیا ہے اس سلسلہ میں اس کا ضبط نسوانی کردار کے منافی نظر آتا ہے اس کے باوجود اس کا کردار کافی بلند اور دلکش نظر آتا ہے۔ صبا اور عذرا ایک دوسرے کی راز دار ہیں۔ ان کی گفتگو سے ان کی فطرت کے کئی گوشے اجاگر ہوتے ہیں۔

صبا کی سہیلی، روبینہ اسد کا مثنیٰ ہے۔ اسد کے ساتھ اس کا فلرٹ کرنا دونوں کے گھٹیا پن کو ظاہر کرتا ہے۔ شمسہ باجی کے بھائی عامر جو آخر میں نمودار ہوتا ہے (SIDBED) کا رول ادا کرتا ہے۔ اس کے کردار میں کوئی دلکشی نہیں۔ وہ آڑے وقت میں پریشان حال صبا کے کام آتا ہے۔ اس سے محبت کرتا ہے۔ مطلقہ عورت سے شادی کی پیش کش کرتا ہے۔ مگر وہ بے جان سا کردار ثابت ہوتا ہے وہ ہمیشہ دل سے مشورہ کرتا ہے بلکہ ایسے جیسے ڈرامہ کے کردار خود کلامی میں مبتلا ہوتے ہیں۔

صبا کو بھی مثالی عورت ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے، دیگر اوصاف کے ساتھ ساتھ اُسے اُردو سے بھی دل چسپی ہے وہ اُردو یونیورسٹی فنڈ میں چندہ بھی دیتی ہے۔ ڈھائی سو روپے کی شال فقیر کو دیدیتی ہے پھر وہی فقیر اتفاق سے جیل سے بھاگ کر اس کے یہاں پناہ لینا چاہتا ہے۔ یہ مناظر فلمی نوعیت کے ہیں۔

اس کا نام بھی فلمی انداز پر رکھا گیا ہے۔ صبا آخر میں کہتی ہے: "میں تھک چکی ہوں۔ میرے پاؤں میں چھالے ہیں۔ میں آپ کا ساتھ نہیں دے سکوں گی۔ اس طرح اس کا نام "آبلہ پا" قرار پاتا ہے۔ اسد کو ببلی سے بڑی محبت تھی۔ یہ معلوم ہونے پر کہ وہ اس کا نہیں بلکہ اس کے دوست کی اولاد ہے وہ اتنا مشتعل ہو جاتا ہے کہ اسے مار ڈالتا ہے۔ یہ قطعی خلافِ قیاس ہے۔ پالے ہوئے جانور سے بھی محبت ہو جاتی ہے پھر ببلی تو بڑا پیارا بچہ تھا۔ اسد کتنا ہی بے رحم ہو مگر اس کا یہ رویہ قرینِ قیاس قرار نہیں پاتا۔

یہ ناول بہت ہی معمولی درجہ کا ہے۔

داستان اور داستانیں

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

داستان کا لفظ بڑا ہمہ گیر ہے اور ادبی داستانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔ اردو فارسی میں تو خیر کہانی قصہ، افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کئے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنی الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اردو میں بھی اُن کے معنی میں فرق کیا جانے لگا ہے یوں ہم انگریزی Fiction کا ترجمہ افسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں باعتبار معنی اس کی کئی قسمیں ہیں۔ یہ افسانے اپنی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر اردو کے لفظ "قصہ" کو انگریزی کے لفظ Tale کے ترادف خیال کریں تو اس لحاظ سے قصہ اس قسم کی کہانی کو کہیں گے جس میں بالعموم فرضی اور خیالی واقعات کو بیان کیا گیا ہو اور بظاہر ان کا ہماری روزمرہ کی زندگی کے کوئی تعلق نہ ہو۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلاوے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ان میں کسی اصلاحی تحریک یا فلسفیانہ اندازِ فکر کی تلاش بے سود ہوگی۔ یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر ان قصوں کے ضمن میں کوئی اصلاحی مقصد بھی حاصل ہو جائے۔ انگریزی کی دوسری قسم Parable ہے جو اردو میں علامتی یا تمثیلی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس قسم کی کہانیوں کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی ظاہری صورتوں کا معنی سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کی تہ میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیاں کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ فارسی میں مثنوی معنوی کی بعض حکایات اور بوستانِ سعدی کے کچھ منظوم قصے اور اردو میں وصال العاشقین (سب رس منظوم) اسی قبیل کی منظوم کہانیاں ہیں۔ مولانا عبدالماجد دریاآبادی صاحب نے قصہ گلِ بکاؤلی کے باطن میں بھی بعض عارفانہ حقائق و متصوفانہ نکات کو پوشیدہ بتایا ہے اس لحاظ سے اس کے نثری قصے کو بھی تمثیل خیال کرنا چاہیئے لیکن چونکہ نسیم نے نثری قصے کے متصوفانہ خیالات و نکات سے سروکار نہیں رکھا بلکہ صرف نفسِ قصہ کو نظم کر دیا ہے۔ اس لئے گلزارِ نسیم پر تمثیلی قصے کا اطلاق نہیں ہوتا[۱]

کہانی کی تیسری قسم وہ ہے جسے انگریزی میں فیبل Fable کہتے ہیں اور معنوی اعتبار سے اسے قصہ Tale اور تمثیل Parable کا مرکب خیال کرنا چاہیئے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ان کہانیوں میں فرضی انسانی کردار بھی کام کرتے ہیں اور بسا اوقات غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ بعض لوگ اس قسم کی کہانیوں کو اردو میں حیوانی کہانیوں کا نام دیتے ہیں لیکن یہ اصطلاح Fable کے معنی کا احاطہ نہیں کرتی

---

[۱] برگِ گل کراچی حصہ ۴ شمارہ ۲ سنہ ۵۳-۱۹۵۲ء مضمون گل بکاؤلی گلزارِ نسیم و ترانۂ شوق کا تقابلی مطالعہ از پروفیسر حبیب اللہ غضنفر۔

اس قسم کی کہانیوں میں بھی کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ حکایاتِ لقمان کا شمار ایسے ہی قصوں میں ہوتا ہے۔ فارسی میں منطق الطیر اور اُردو میں طوطی نامہ و پنچھی نامہ اس قسم کے قصوں کی واضح مثالیں ہیں۔

چوتھی قسم کی وہ کہانیاں ہیں جنھیں انگریزی میں رومانس Romance کہتے ہیں۔ اردو میں Romance کے لئے بھی کوئی اصطلاح متعین نہیں ہوئی۔ پھر بھی کہانی پر کام کرنے والے بعض ناقدین و محققین نے چونکہ اس قسم کے قصے کو رومان کا نام دیا ہے اس لئے ہم بھی اس جگہ انگریزی رومانس کے لئے "رومان" کا لفظ بطور اصطلاح استعمال کریں گے۔ کہانیوں میں رومان یا رومانس شاید سب سے اہم اور سب سے زیادہ وسیع معنوں کا حامل ہے اور اس کے حدود میں عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات داخل ہو جاتے ہیں۔ رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالعموم کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ناول کے طرز پر کسی منظم پلاٹ کو داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رومان میں المیہ و طربیہ دونوں قسم کے واقعات سے واسطہ پڑتا ہے لیکن یہ عناصر ایک دوسرے سے اس طرح خلط ملط ہوتے ہیں کہ ان پر المیہ یا طربیہ کا حکم لگانا مشکل ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ رومانی قصہ دوسرے اقسام قصص کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتا ہے اس میں ایک مرکزی قصہ ضرور ہو گا لیکن اس قصے کے ماتحت اور بہت سے چھوٹے چھوٹے قصے گردش کرنے لگتے ہیں۔ عشق۔ مذہب اور جنگ رومان کے اہم عناصر ہیں اور کوئی رومانی قصہ ان محوروں سے ہٹ کر وجود میں نہیں آسکتا۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں مافوق فطرت عناصر کو غیر معمولی دخل ہوتا ہے۔ گویا رومان میں منطقی استدلال اور تاریخی واقعات کے مقابلے میں شاعرانہ تخیلات و بعید از قیاس واقعات کا رنگ زیادہ گہرا ہوتا ہے چنانچہ انگریزی ادب کی تاریخوں میں رومان Romance کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے [1]

"By Romance we mean a tale dealing with (a) extraordinary and often extravagant adventures and not with real & familiar life (b) mysterious or marvellous and supernatural" [1]

پروفیسر وقار عظیم "رومان" کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ [2]

"(۱) رومان ایک منظوم کہانی یا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا راہبر بناتا ہے۔

(۲) رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سے سنا اور پڑھا جاتا ہے۔

(۳) رومان ایک کہانی ہے جس کا ماخذ تاریخی۔ نیم تاریخی یا روایتی واقعات ہوں اور جس میں جرأت۔ مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز قصے ہوں۔

(۴) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد سرتاسر غیر فطری واقعات و عناصر پر ہو اور کبھی غیر معمولی کارناموں پر جو ہمارے مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

(۵) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات و حوادث قسمتوں کو بنانے بگاڑنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی

---

[1] Introduction to the Study of Literature page 156 By Anthony & Soares.

[2] قومی زبان کراچی بابت یکم جولائی ۱۹۵۹ء

کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھو لگتا ہے۔

(۶) رومان انسان کی جذباتی شدّت اور اس کے شدید ردِّعمل کی کہانی ہے جہاں تخیّل کے پیدا کئے ہوئے حالات تخئیل کی آغوش میں پرورش پاتے ہوئے کردار کے مزاج و فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

(۷) مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمولی کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ و پُر اسرار اور حقیقی کے بجائے تخئیلی پر زور دیتی ہے اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے بحث نہیں، بلکہ تخیّل و تصوّر کی تخلیق کی ہوئی رنگین فضا سے تعلق و وابستگی رکھتی ہے۔"

یہ ساری خصوصیات کم و بیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جسے اُردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے لیکن یہ لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع و ہمہ گیر ہے۔

جہاں تک اُردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو، یہ قصہ خواہ اکہرا ہو یا قصہ در قصہ، اور خواہ زندگی کے کسی شعبے سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تخئیل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعات یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن نزدیک کا نہیں دور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے داستان میں سامنے کے کرداروں سے حُسن نہیں پیدا ہوتا، بلکہ اس کو جاندار بنانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسے خیالی تاروں سے بنایا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں، بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار و واقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ اعتراض ناول یا افسانے پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین داستان میں تو قصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے کہ اگر دیکھی ہوئی جگہوں، معمولی چیزوں اور چلتے پھرتے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔ داستان کی فضا میں دُوری کا وجود ضروری ہے یہ دُوری دو قسم کی ہوتی ہے زمانی و مکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دُوری پائی جاتی ہے۔ یہ دُوری بہت سی بُرائیوں پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ دُوری سے حُسن میں اضافہ ہوتا ہے اسی وجہ سے داستانوں میں لکھنؤ، دلّی، الٰہ آباد اور کلکتہ کے ذکر کے بدلے ختن، یمن، قسطنطنیہ، روم اور دمشق کا بیان ہوتا ہے۔ اگر ان شہروں کا ذکر نہ ہوتا پھر تخیّل کی مدد سے نئے نئے شہر نئے ممالک پیدا کئے جاتے ہیں" غرض داستان کا پلاٹ قرب و حال کے واقعات سے نہیں بلکہ دوری و ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے لیکن جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہو داستان کا پلاٹ ناول اور افسانے کی طرح منظم یا سُلجھا ہوا نہیں ہوتا۔ یہ چیز داستان کے پلاٹ کے لئے ضروری نہیں ہے داستان کے پلاٹ کی پیچیدگی اور اُلجھاؤ اس کا عیب نہیں، بلکہ حُسن ہے۔ واقعات کی بے ربطی داستان کی فضا میں دلکشی و تاثیر کے آثار پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ واقعات کے انتشار سے وہ استعجاب انگیز اور حیرت زا فضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت داستانیں دوسرا اصناف سخن سے ممتاز خیال کی جاتی ہیں۔

داستان کی دوسری فنّی خصوصیت اُس کی طوالت ہے۔ اکہرے اور مختصر قصے کو فنّی حیثیت سے داستان کا نام دینا مناسب نہیں ہے۔ اس میں قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ کا ہونا ضروری ہے۔ داستان کو طول دینے کے لئے فن کار مرکزی داستان کو ضمنی داستانوں کی مدد سے ٹھہرائے رکھتا ہے لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ یہ ٹھہراؤ سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گذرتا بلکہ اس سے وہی لطف و حظ محسوس

ہوتا ہے جو محبوب کے انتظار سے وابستہ خیال کیا جاتا ہے چونکہ داستان کا اصل کمال یہی ہے کہ وہ طویل ترین ہونے کے باوجود ذہن د گوش کے لئے بار نہ بننے پائے اس لئے داستان طراز نت نئے نئے واقعات و مہمات اس طور پر سامنے لاتا رہتا ہے کہ سننے والے قصہ سے اکتانے کے بجائے اس کے نہ ختم ہونے کی دعائیں مانگتے رہتے ہیں۔ مرکزی قصہ کو طول دینے کے لئے جو ضمنی قصے ان میں لائے جاتے ہیں ان کے موضوعات کچھ ایسے متنوع ہوتے ہیں کہ سننے والے کی دل چسپی کسی مقام پر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بعض قصے مافوق فطرت کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کریں گے۔ بعض میں بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے کچھ ضمنی کہانیاں حادثات اور مہلک جنگلوں کی تفصیلات پر مشتمل ہوں گی۔ بعض کی فضا انتہائی وحشت ناک اور پُراسرار ہوگی۔ بعض کہانیوں میں جانوروں اور پرندوں کے ذریعے حیرت انگیز فضا پیدا کی جائے گی اور بعض قصوں میں عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر ہمارے سامنے آئیں گے۔ غرضیکہ داستان میں رنگا رنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے ورنہ مرکزی قصے کا پلاٹ بالعموم مختصر اور سپاٹ ہوتا ہے مثلاً اکثر داستانوں کا مرکزی پلاٹ اس انداز کا ہوگا:

ایک بادشاہ تھا۔ اس کے کوئی اولاد نہ تھی۔ آخری عمر میں ایک بیٹا پیدا ہوا۔ شہزادے کو بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا جوان ہونے پر وہ کسی نادیدہ محبوب پر عاشق ہوگیا اور صرف تصویر کی مدد سے اس کی تلاش میں نکلا۔ یا ایسا ہوا کہ شہزادے کو کوئی مافوق قوت لے اڑی۔ اس کے بعد شہزادہ کسی اور کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا۔ حصولِ مقصد کے لئے اس نے تن من دھن کی بازی لگادی۔ حادثات و مہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوا۔ جنگ و جدال، قتل و غارت کے معرکے ہوئے۔ آڑے وقتوں میں مافوق قوتوں نے سہارا دیا آخر تمام معرکے سر ہوگئے۔ میدان شہزادے کے ہاتھ رہا اور آخری ایام عیش و راحت میں بسر ہوئے۔

عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق و محبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے۔ اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دل چسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے اس لئے صرف اُردو ادب میں نہیں بلکہ دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو عشقیہ داستان سے خالی ہوں۔ حتیٰ کہ رزمیہ نظمیں، جن کا اصل مقصود بہادروں اور سورماؤں کے کارناموں کی نمائش ہوتی ہے عشق کی کرشمہ سازیوں سے مبرا نہیں ہیں۔ عشق و محبت کی شمولیت سے دو خاص فائدے ہیں۔ اول یہ کہ اس سے داستان میں رنگینی، دلکشی کے ساتھ ساتھ ——————— ہجر و وصال حسرت و یاس، رقابت و شکایت۔ امید و بیم خوف و رجا۔ غم و خوشی، جاں سپاری و خود رفتگی۔ مقاومت و مجادلت سے رنگا رنگ موضوعات پیدا ہو جاتے ہیں، دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت اصل داستان کو دیر تک ٹھہرانے اور طول دینے میں مدد ملتی ہے۔ کیونکہ عشق کی مہم آسانی سے سر نہیں ہوتی اور نہ ایسا ہونا چاہیئے ورنہ داستان وہیں ختم ہو جائے گی۔ اس لئے حصول مطلب میں روڑے اٹکانا ضروری ہے خود معشوق یا اس کے والدین عاشق کے سامنے ایسی شرطیں پیش کرتے ہیں جن کا پورا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے غیر معمولی جرأت۔ طاقت اور دہانت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یا کوئی واقعہ ایسا پیش آجاتا ہے کہ عاشق و معشوق جدا ہو جاتے ہیں اور عاشق برسوں محبوب کی تلاش میں مارا پھرتا ہے غرض عشق کا عنصر مختلف طریقوں سے داستان میں چار چاند لگاتا ہے اور اسے داستان کے ترکیبی عناصر سے الگ نہیں کر سکتے۔

داستان کے ترکیبی عناصر میں مافوق فطرت عنصر کی شمولیت اور اس کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا داستانوں میں اس عنصر کا دخل ضروری نہ سہی پھر بھی دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو فوق

فطرت سے خالی ہوں۔ اُردو کے بعض ناقدین داستانوں میں مافوق فطرت عناصر کے شمول کو ممدوح خیال نہیں کرتے۔ خود مولانا حالی نے منظوم داستانوں کے لئے اہم شرط یہ لگائی ہے کہ "جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے۔ اگرچہ قصوں اور کہانیوں میں ایسی باتیں بیان کرنے کا دستور نہ صرف ایشیا میں بلکہ کم و بیش تمام دنیا میں قدیم سے چلا آتا ہے جب تک انسان کا علم محدود تھا ایسی باتوں کا اثر لوگوں کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور اُن پر ہنسی آتی ہے ــــ اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور بعوض اس کے کہ اُن سے کچھ تعجب پیدا ہو۔ شاعر کی حماقت اور سادہ لوحی معلوم ہوتی ہے"[1] حالی کا یہ نقطۂ نگاہ انتہا پسندانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی علمی دنیا میں مافوق فطرت کسی کے لئے حیرت کا سبب نہیں بن سکتے اس لئے کہ جدید علم و حکمت کی ایجادات و انکشافات اور سائنسی افسانوی ادب نے مافوق فطرت سے بھی زیادہ حیرت انگیز فضا سے ہمیں مانوس کر دیا ہے لیکن داستانوں میں مافوق فطرت کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے نہیں کیا جاتا، بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے۔ ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کی مشکلات کو حل کرنے میں مدد لی جاتی ہے۔ آج کی سائنسی دنیا میں مافوق فطرت کی اہمیت نہ سہی لیکن انسان کی اس نفسیات کو نہ بھولنا چاہیئے کہ مافوق فطرت سے وابستگی اس کی فطرت میں ہے۔ انسان ہمیشہ سے ایمان بالغیب کا قائل ہے اور دیدہ سے زیادہ شنیدہ اور شنیدہ سے زیادہ نادیدہ چیزوں کا شیدائی ہے۔ طلسم، جادو، ٹونا ٹوٹکا، دیو، پری، بھوت پلید کے قصے نئے نہیں، بہت پرانے ہیں یہ چیزیں مشرق و مغرب دونوں میں یکساں مقبول رہی ہیں۔

شاعری اور ادب سے قطع نظر دنیا کے کسی قوم اور کسی ملک کی عملی زندگی مافوق فطرت کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روایتیں ملیں گی اور اُن کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی شخص عقلی اور نظری طور پر انھیں تسلیم نہ کرے۔ ان عناصر کی مقبولیت و وسعتِ اثر کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ مذاہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ وید، بھگوت گیتا، پران، انجیل، توریت، قرآن، زبور اور اوستا سب میں مافوق قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی اور سچ پوچھو تو انھیں مذہبی کتابوں کے توسط سے انسان کے وہم و گمان نے یقین کی صورت اختیار کی اور رفتہ رفتہ یہ قوتیں انسان کی عملی زندگی کا جزو ایمان بن گئیں۔ ہم شعوری طور پر خواہ ان کے اثرات سے انکار کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر ہمارے حواس و ذہن پر وہ کسی نہ کسی طور پر مسلط ہیں۔ ان کا وجود ہو یا نہ ہو لیکن قدیم روایات کے توسط سے ہم نے اُن کے وجود کو ذہنی طور پر قبول کر لیا ہے۔ "عنقا" اور آبِ حیات کس کے ہاتھ لگے ہیں لیکن اُن کا نام روایت کی بدولت وجود کی حیثیت رکھتا ہے ہم ان ناموں سے ایسا متاثر ہوتے ہیں گویا وہ سچ مچ موجود ہیں۔ یہی حال مافوق فطرت قوتوں کا ہے ان کے وجود سے انکار کے باوجود ہم ان سے متاثر ہوتے ہیں اس لئے جو لوگ مافوق فطرت عنصر کے دخل کو ادب میں لایعنی خیال کرتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش انسانی نفسیات کے منافی ہے پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آج ہم جنھیں اپنی نارسائی ذہن کی بدولت مافوق فطرت طاقت کا نام دیتے ہیں وہ کسی بعید ترین زمانے میں حقیقت رہی ہو اور صرف اپنی لاعلمی کی بناء پر اُن کارناموں کو انسان کے بجائے مافوق قوت کے کارنامے خیال کرتے ہوں۔ پرانے زمانے کا اُڑن کھٹولا ہمیں حیرت و استعجاب میں ڈال دیتا ہے لیکن آج ہم اپنی آنکھ سے انسان کو فضا میں اڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہمیں کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ ممکن ہے مستقبل بعید کے انسان کے لئے آج کی بعض ایجادیں مثلاً ریڈیو، ٹیلی فون، تار لاسلکی

---

[1] مقدمۂ شعر و شاعری صفحہ ۱۸۲

ٹیلی ویژن اور ہوائی جہاز اور اس قسم کی دوسری چیزیں مافوق فطرت کے کارنامے خیال کئے جائیں[1] اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگذاریاں خیال کر کے نظرانداز کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اوّل تو مافوق فطرت قوتوں کا وجود ہماری مذہبی کتابوں سے ثابت ہے دوسرے یہ بھی ممکن ہے کہ کسی زمانے میں ان قوتوں کا وجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا ہو۔ ورنہ دیو۔ جن۔ پری۔ بھوت پلید کے نام سننے میں نہ آتے۔ کیونکہ انسان کسی ایسی چیز کا تصوّر کرنے یا اسے کوئی نام دینے سے قاصر ہے جس کا حواس خمسہ سے کوئی تعلق نہ رہا ہو اس لئے قدیم قصّوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگذاریاں خیال کر کے نظرانداز کرنا مناسب نہیں۔ ان سے مختلف زمانے کے انسانوں کی نفسیات۔ ان کی خواہشات۔ اُن کے حوصلوں۔ اُن کی آرزوؤں اور اُن کی اُمید وخوشی کے امکانات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

داستان کی آخری اور سب سے اہم شرط، داستان کا بیان ہے۔ بیان جس قدر سادہ۔ مربوط۔ مسلسل۔ مؤثر اور دلکش ہوگا داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر نہیں سننے سنانے کا فن ہے اور سننے سنانے کا فن ظاہر ہے کہ حُسنِ بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوتا اور اگر ہم داستان کے سلسلے میں غالب کا یہ قول تسلیم کر لیں کہ:

"داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے"

تو پھر طرز بیان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ موضوع و مواد سے بے نیاز رہ کر محض باتوں سے اپنا یا کسی کا دل بہلانا آسان نہیں ہے یہ طرز بیان ہی کا فرق ہے جو داستانوں کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے ورنہ معنوی اعتبار سے گلزارِ نسیم و سحر البیان یا فسانۂ عجائب و باغ و بہار میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اردو میں بھی داستانوں کا سراغ ابتدائی دور ہی سے ملتا ہے "کدم راؤ پدم راؤ" جسے اُردو کی پہلی منظوم داستان خیال کرنا چاہیئے ۸۲۵ھ مطابق ۱۴۲۱ء عیسوی کے قریب یعنی آج سے پورے پانچ سو سال پہلے وجود میں آتی ہے لیکن نثری داستانوں کا آغاز "سب رس" کی تمثیل کو نظرانداز کر کے ۱۷۷۵ء یعنی فارسی قصہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد سرسیّد کی تحریک علی گڑھ تک مختصر اور طویل سیکڑوں داستانیں لکھی گئیں۔ ان داستانوں میں جنھیں شہرت و قبولیت حاصل ہوئی ان میں باغ و بہار۔ آرائشِ محفل۔ رانی کیتکی کی کہانی۔ فسانۂ عجائب۔ گل صنوبر۔ سروش سخن۔ طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستانِ خیال کے نام آتے ہیں۔

آرائشِ محفل جس میں حیدر بخش حیدری نے حاتم طائی کی مہمات کا ذکر کیا ہے ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ باغ و بہار میرامن کے ہاتھوں ۱۸۰۲ء میں وجود میں آئی۔ اسی سال انشاء اللہ خاں نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔ ۱۸۲۴ء کے قریب رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کو مکمل کیا۔ نیم چند کھتری نے ۱۸۳۶ء میں گل صنوبر کو فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ ۱۸۵۶ء میں رجب علی بیگ سرور نے ایک اور کتاب "شگوفۂ محبت" کے نام سے لکھا۔ غالب کے شاگرد فخر الدین نے اس کا جواب "سروش سخن" کے نام سے تحریر کیا۔ جعفر علی شیون کاکوروی نے ۱۸۶۲ء میں "سروش سخن" کے جواب میں "طلسم حیرت" لکھی۔ ۱۸۰۱ء میں خلیل خاں اشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اُردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے بوستانِ خیال کے نام سے ایک اور طویل داستان کی بنا ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائشِ محفل، گل صنوبر۔ سروش سخن۔ طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردۂ خفا میں جا رہی ہیں۔ باغ و بہار۔ رانی کیتکی کی کہانی اور فسانۂ عجائب بعض وجوہ سے اب بھی مقبول ہیں۔ دہلوی تمدّن کی آئینہ داری سے قطع نظر، باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش، سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفسِ داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی۔ اس کے ذریعہ اردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملتا ہے۔ ایسا اسلوب جس کے نقوش و آثار غالب و سرسیّد سے لے کر حالی و مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی

---

[1] فن داستان گوئی از کلیم الدین احمد

کہانی اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے۔ اور داستان و جدید افسانے کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ انشاء اللہ خاں نے اس میں یہ التزام کیا ہے عربی فارسی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق فطرت عناصر کم سے کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں شروع سے آخر تک، عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے ہیں۔ جذبات، مصوری اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے اس میں مل جاتے ہیں۔

فسانۂ عجائب کی داستان بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے حقیقتہً ایسا نہیں ہے۔ سرور نے مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے اسی لئے پلاٹ حد درجہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور داستانوی فضا اس میں تقریباً گم ہو گئے ہیں۔ بایں ہمہ فسانۂ عجائب کی انشاء پردازی ایک پُر تکلف و پُر شکوہ اسلوب نثر کی بنا ڈالتی ہے۔ اس کے اسلوب کے آثار ہمیں اردو کے دونوں آزاد کے یہاں ملتے ہیں۔ لکھنوی تمدن کی عکاسی اور باغ و بہار کا جواب ہونے کی حیثیت سے بھی فسانۂ عجائب کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ جب کبھی میر امن کا ذکر آئے گا رجب علی بیگ سرور خود بخود ذہن میں ابھر آئیں گے۔

داستان امیر حمزہ، اردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے لیکن آج کی معروف زندگی میں اس کے مطالعہ کی فرصت کہاں، داستان امیر حمزہ بہ شمول طلسم ہوشربا چھیالیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہر جلد میں بڑے سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین کے لفظوں میں "اگر کوئی شخص روزانہ سو ڈیڑھ سو صفحے پڑھنے کا معمول بنالے تو کم از کم دس مہینے میں یہ داستان ختم ہوگی پھر بھی اس کتاب کے بعض حصے خصوصاً طلسم ہوشربا کی جلدیں آج بھی بڑی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔

بوستانِ خیال کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ جہازی سائز کی نو ضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس داستان کا دیباچہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں "تاریخ گذشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ یہ رائے بہت صحیح ہے، لیکن خود "بوستانِ خیال" اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ اس کا پلاٹ بہت پیچیدہ اور بیان بہت گنجلک ہے۔ اس لئے پوری داستان نہیں، صرف اس کے بعض اجزاء ہماری دلچسپی کا مرکز بنتے ہیں۔ آج ان داستانوں سے ہماری وہ دلچسپی باقی نہیں رہی جو ہمارے بزرگوں کو تھی۔ بایں ہمہ ان کی ادبی و تاریخی اہمیت سے انکار کرنا معقولیت نہ ہوگی۔ یہ مانا کہ ان داستانوں کی فضا تخیلی و طلسمی ہے لیکن یہ چیزیں بھی یکسر بے جان و بے مصرف نہیں ہیں یہ فضا تو ان میں جان بوجھ کر پیدا کی گئی اس فضا میں پہنچ کر ہم صرف کھوتے نہیں ہیں بلکہ پاتے بھی ہیں۔ اس سے ہماری قوتِ متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہمارے غور و فکر و عمل کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ تخیل کے دبیز پردے اٹھا کر دیکھیں تو ان داستانوں کے پس منظر میں تاریخی واقعات کا ایک اہم سلسلہ نظر آئے گا اس لئے ہر افسانہ محض افسانہ نہیں ہو سکتا۔ افسانے کی بنا رکھنے کے لئے کسی نہ کسی حقیقت کا ہونا ضروری ہے۔ یہ داستانیں بہر نوع انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں اور انسانی ذہن، آسمان کی طرف اڑنے کی کوشش کے باوجود زمین سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی بات تخیلی ہو کر بھی محض تخیلی نہیں ہو سکتی۔ ان میں زمینی زندگی کی گہما گہمی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ان داستانوں میں جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہمارے سامنے کی دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہوتا۔ داستان کی بنا خلا میں نہیں رکھی گئی۔ وہ انسانی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے ہمیں زمانہ قدیم و بعید کے انسان کی یاد دلاتی ہیں۔ ان کے اعتقادات و میلانات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ان کے انداز غور و فکر سے آشنا کرتی ہیں۔ ان کی سادہ لوحی، بے چارگی، مردانگی، معصومیت، خدا ترسی، قوتِ تسخیر، تسخیر و کامرانی کے قصے سناتی ہیں۔ ان کے ذوق و شوق مشاغل و معمولات اور خیر و شر کے لمحات میں ہمارا دل بہلاتی ہیں اور تھوڑی دیر کے لئے ہمیں دنیا کے غم خرخشوں سے نجات دلاتی ہیں۔ ایسی صورت میں داستانوں کو ادبی یا تاریخی لحاظ سے کم مایہ خیال کرنا کوتاہ نظری ہوگی۔

داستانوں کی علامتی اہمیت

(طلسم ہوش رُبا کی روشنی میں)

(شمیم احمد)

عموماً اعلیٰ ترین تخلیقات میں حقیقت پسندی کا عنصر بہت کم اور تخیلی عناصر کی کار فرمائی بہت زیادہ ہوتی ہے۔ تخیل کے معنی ہمارے یہاں حقیقت پسندی کی ضد سمجھے جاتے ہیں۔ جس کے سیدھے سادھے معنی یہ ہوتے ہیں کہ تخیل خلا میں پیدا ہوتی ہے دراصل بیسویں صدی کے لوگ ایک بہت بڑی خوش فہمی میں مبتلا ہیں اور وہ یہ ہے کہ موجودہ انسان ہر اعتبار سے ہر جہت پر ترقی کے اعلیٰ ترین سطحوں کو چھو چکا ہے۔ یہ خوش فہمی اور اس کی پیوند کاری تو خیر مغربی تصور حیات اور ان کے فلسفۂ ارتقا سے ظہور میں آئی ہے اور اس کے مزے بھی اب مغرب ہی والے لوٹ رہے ہیں۔ آئے دن وہاں کسی نہ کسی ادیب و فلسفی کا بیان سامنے آتا رہتا ہے کہ مغرب مر رہا ہے۔ اس کی روح مسخ ہو چکی ہے۔ ان کے نقطۂ نظر سے انسانیت کے لئے اب کوئی جائے اماں باقی نہیں رہی ہے۔

تو دراصل ان ہی لوگوں کے طفیل پاکستان کے انٹیلیکچولس بھی یہ ایمان رکھتے ہیں کہ تخیل صرف مجرد ہوتی ہے لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ تخیل جب تک انسان کے لئے ایک بھرپور تجربہ نہیں بنتی اس وقت تک اس سے فکر و عمل کی وحدت ظہور میں نہیں آتی۔ اور فکر و عمل کی وحدت کے بغیر کوئی معاشرہ یا قوم داخلی واردات یا بھرپور معنویت کی کوئی علامت تخلیق نہیں کر پاتی۔ جب سے ہمارے طرز فکر میں مغربی طرز فکر کی قلم لگی ہے۔ تب سے ہم اس معنویت یا داخلی واردات سے عاری ہونے لگے ہیں۔ جس کا تعلق ہماری منفرد قومی شخصیت اور تہذیبی سرمایہ سے ہے اور آج کل تو مجرد تخیل کو ہم بہت بڑا کارنامہ سمجھنے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں۔ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ ہماری مشرقی۔ قومی یا مذہبی طرز فکر ہمارے لئے بے معنی ہو گئی ہے۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام جیسے "صاحبِ نظر نقاد" بیدلؔ کے اشعار میں "جلال" کے معنی قہر و غضب اور ظلم و جبر نکال کے اُن پر ہنستے نظر آتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے ذہن میں "جلال" کا مفہوم، احمد ندیم قاسمی کے مجموعے "جلال و جمال" سے زیادہ کچھ اور نہ ہوں۔ لیکن بیدلؔ کے یہاں وہ ایک اصطلاح ہے جو خدا کی اس قوت اور صفت کی ترجمانی کرتا ہے۔ جو فنا۔ ممات اور بعد الموت جو کچھ بھی ہے سب کا احاطہ کرتا ہے۔ جس کو ترقی پسندی کے "جلال" سے یقیناً نہیں سمجھا جا سکتا کیونکہ یہ لفظ قدیم شاعری میں قہر و غضب اور ظلم ستم سے الگ مفہوم رکھتا ہے اور خصوصاً بیدل کے یہاں اسکے معنی ہی کچھ اور ہیں۔ جو ۵۰ کروڑ مسلمانوں کی روحانی اور داخلی تجربہ کی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ الفاظ اصطلاحوں اور معنی سے ہماری یہ بے خبری اور ناآشنائی ہم کو ہماری اجتماعی اور تہذیبی روح سے بہت دور لے جا چکی ہے۔ اتنی دور کہ ہم اس کے لغطی معنی سے بھی رشتہ توڑ چکے ہیں۔ اس صورت میں یہ شکایت فضول ہے کہ ہمارے یہاں مجرد تخیل کہاں سے

مقبول ہوگئی ہے۔ یہ اس لئے کہ تخیل کبھی خلا میں پیدا نہیں ہوتی اس کی جڑیں ایسی حقیقت پر قائم ہوتی ہیں جو دنیا کی ہر شے کا جوہر کہی جاسکتی ہے اس کے رشتے زندگی سے اتنے گہرے اور زندہ ہوتے ہیں کہ بعض اوقات وہ مستقبل کی نشاندہی کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ تخیل کبھی جزئیات کی راہ اختیار نہیں کرتی وہ حقیقت کو سمیٹ کر ایک علامت یا کنایہ کا نام دیتی ہے۔ اس کے لئے ہر علامت اپنے لفظی معنیٰ کے علاوہ تہہ در تہہ احساسات اور مفاہیم کے مختلف روپ کا ایسا پائیدار رشتہ انسانی ذہن سے قائم کرتی ہے جس کے امکانات قوت متخیلہ کے ساتھ ساتھ وسیع سے وسیع تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

شاعری تو بالکل سیدھی تخیل کی پیداوار ہے اور عظیم تر شاعری بھی وہی کہلائی جاتی ہے جو تخیلی عناصر سے بھرپور اور تخیل کے وسیع تر امکانات اپنے اندر چھپائے ہوئے ہوتی ہے یہ تخیلی قوت ہی ہے جو شاعری میں علامات۔ رمز و کنایات اور سمبلز کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ شاعری میں جیسے جیسے تخیل کی گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی ہے اور وہ آجکل کے معیار پر حقیقت پسند ہوتی جاتی ہے۔ ویسے ویسے وہ زوال کی طرف بڑھتی چلی جاتی ہے۔ فردوسی سے اقبال تک آپ کو بڑی شاعری تخیلی قوت اور اس کی علامات میں نظر آئے گی۔ میری اپنی دانست میں اردو شاعری کے زوال کا سبب قوتِ تخیل کا کمزور پڑنا ہے۔

نثر کا معاملہ شاعری کی طرح اتنا واضح اور صاف نہیں ہے کیونکہ وہ شاعری کے مقابلے پر قوت متخیلہ سے بہت کم وابستہ ہوتی ہے۔ اسی لئے وہ زیادہ حقیقت پسندی کے عناصر اپنے اندر رکھتی ہے اس میں یقیناً قضا و قدر کے فیصلے کا اتنا دخل نہیں ہے جتنا ایک منضبط فکر۔ اور ایک ذہنی تسلسل اور منطقی نتیجہ کا ہے۔ نثر میں کردار اور واقعات اپنا وجود موضوع کی منطقی بنیاد پر رکھتے ہیں۔ اسی لئے فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں سے لے کر ناول و افسانے تک نثر اپنی تمام اصناف میں ایک مربوط نظام سے متعلق ہوتی ہے جس کا مقصد کسی حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ شاعری کے مقابلے پر مادہ اور زندگی کے ظواہر سے زیادہ آلودہ نظر آتی ہے اور شاید اسی لئے اس کا اعلیٰ ترین فن پارہ بھی شاعری کے مقابلے پر کمتر درجے کی تخلیق سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں لوگ شاعری کی اس صفت کو عموماً ایمائیت اور اختصار کا اعجاز سمجھتے ہیں۔ جبکہ میری حقیر رائے میں اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ نثر میں شاعری کی طرح قوت متخیلہ بہت کم راہ پاسکتی ہے۔ افلاطون نے فنون لطیفہ کو نقالی قرار دیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا اطلاق بڑی آسانی سے نثر پر کیا جاسکتا ہے۔ اعلیٰ تخیل شاعری نقالی ہوتے ہوئے بھی ماورائے سخن بہت کچھ ہوتی ہے۔ بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ فلسفہ جس کی بنیاد تخیل کے اعلیٰ ترین اور فکر و منطق کے مضبوط ترین مدارج پر قائم ہوتی ہے۔ نثر کا بہترین پیکر ہوتے ہوئے بھی شاعری کے قریب محسوس ہوتا ہے۔ اور پھر بھی بدنصیبی سے شاعری کا منصب حاصل نہیں کر پاتا۔ ان ساری مجبوریوں کے باوجود نثر کی اعلیٰ ترین مثالوں میں وہی فن پارے ابدی مانے جاتے ہیں۔ جن میں تخیل کی کارفرمائی غیر معمولی ہوتی ہے اس وقت اسکی قوت متخیلہ ہمیں شاعری کے بلند ترین محسوسات پہنچادیتی ہیں یہ صنعت فنون لطیفہ کے دیگر تمام تخلیقی مظاہر میں بھی ہوتی ہے رقص، موسیقی، مصوری، سنگتراشی سارے فنون اپنے طور پر اعلیٰ ترین تخیلی عناصر اور علامات سے جنم لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رقص، موسیقی اور مصوری کی طرح شاعری بھی اتنا قدیم فن ہے جب انسان نے قلم پکڑنا نہیں سیکھا تھا۔

اردو میں نثر کا صحیح معنوں میں آغاز ہی مادیت پسندی کے دور سے شروع ہوتا ہے۔ نثر ویسے بھی زیادہ حقیقت پسند

ہوتی ہے اس قیامت نے اور سونے پر سہاگہ کا کام کیا۔ اس لئے میں آپ کے سامنے تخیلی نثر کی عظیم ترین مثالیں تو پیش نہیں کر سکوں گا لیکن اعلیٰ ترین مثالیں شاید آپ کو بھی نظر آجائیں۔ اردو میں داستان ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں تخیلی قوت اپنا جادو جگا کر پڑھنے والوں کی بے خبری اور عدم توجہی کی نظر ہو جاتی ہے۔ داستانوں کے اعتبار سے یہ بات کم اہم نہیں ہے کہ دنیا کی دوسری زبانوں میں اتنا بڑا سرمایہ محفوظ نہیں ہے جتنا اردو کی داستانیں محفوظ کئے بیٹھی ہیں۔ میں یہاں صرف ایک داستان "داستان طلسم ہوشربا" کا ذکر کر رہا ہوں۔ جو بڑے سائز کے آٹھ ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ طلسم ہوشربا کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اس کے مصنفین کی قوت متخیلہ دوسری داستانوں کے مصنفین سے بہت زیادہ قوی اور وسیع تر امکانات کی حامل تھی۔ اردو کی یہ بدنصیبی کہی جا سکتی ہے کہ داستانوں کو پڑھنے کا دور ہی کبھی نہ آسکا۔ لیکن یہ خوش نصیبی طلسم ہوشربا ہی کو حاصل ہے کہ اسے اردو کے چند اہم ترین نقادوں کی توجہ ملی ہے۔ جن میں اردو ادب کے سب سے سخت گیر نقاد کلیم الدین احمد کے علاوہ محمد حسن عسکری اور عزیز احمد بھی شامل ہیں۔

یہ بات کم دلچسپ نہیں ہے کہ جس وقت اردو کے ترقی پسند اور حقیقت پسند نقاد اس سرمایۂ ادب کو دیووں اور پریوں کی داستان، طوطا مینا کی کہانی اور جھوٹ اور مبالغہ کا انبار قرار دے کر اپنی پھبتی۔ تخیل سے عاری۔ کمزور۔ کھوکھلی بے نمک، ناپائیدار۔ بچکانہ اور بے بڑ نثر کی حقیقت پسندانہ معجز نگاری کے ڈنکے پیٹ رہے تھے۔ اسی وقت ترقی پسند تحریک۔ مادی حقیقت نگاری کی نعرہ بازی اور افادی نظریہ کے سب سے بڑے نکتہ چیں محمد حسن عسکری صاحب بھی طلسم ہوشربا میں حقیقت پسندی کا عنصر تلاش کر کر کے سب کو اس کی حقیقت پسندی کا قائل کرنے پر ادھار کھائے بیٹھے تھے۔ یہ تضاد اس وقت اور بھی ابھرا جب ۱۹۵۰ء میں وہ اردو کے اس بیش قیمت اور اعلیٰ ترین فن پارے کا جائزہ لینے بیٹھے اور انھوں نے انتخاب طلسم ہوشربا مرتب کی تو ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ انھوں نے اس انتخاب میں حقیقت پسندی کا نظریہ اختیار کیا ہے۔ اور ایسے ٹکڑے منتخب کئے ہیں جس میں ایک مخصوص دور اور ماحول کی معاشرتی جھلکیاں اور کردار شامل تھے۔ شاید انتخاب طلسم ہوشربا جیسی "بے معنی کتاب" پھر دوبارہ ہمارے یہاں شائع نہ ہو سکے۔ کم از کم ذاتی طور پر مجھے عسکری صاحب کے اس تضاد کا کوئی شکوہ نہیں ہے۔ کیونکہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں صرف افسانوں میں ظاہر ہوئی تھیں اور افسانے بھی اس قدر حقیقت پسندی لئے ہوئے کہ مشہور کمیونسٹ لیڈر اور ترقی پسند نقاد سجاد ظہیر نے انہیں اردو کے چار بہترین افسانہ نگاروں میں شامل کیا تھا۔ کرشن چندر۔ عصمت چغتائی۔ سعادت حسن منٹو اور محمد حسن عسکری۔ مجھے بیحد افسوس ہوتا ہے کہ ان چاروں پیغمبروں میں سے دو کی نثر پندرہ ہی سال میں پھیکی نظر آنے لگی ہے۔ اور عسکری صاحب نے طلسم ہوش رُبا کے اس عنصر کو اپنے افسانوں میں بھی اور انتخاب طلسم ہوش ربا میں بھی نظرانداز کر دیا جو اس کا اصل حسن اور قوت تھا۔

قوت تخیل کا یہ کارنامہ جس کو ہم داستان طلسم ہوشربا کے نام سے جانتے ہیں۔ شاید اتنی بے اعتنائی کا شکار نہ ہوتی اگر ہمیں یہ معلوم ہوتا کہ جن ذہنوں میں تخیل کی قوت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی تخلیقی کارنامے انجام دیا کرتے ہیں۔ اور جن تحریروں میں قوت متخیلہ رنگ بھرتی ہے۔ ان ہی میں رموز و کنایات۔ علامات اور سمبل تخلیق ہوتے ہیں۔ بڑی علامتیں اس وقت تخلیق ہوتی ہیں۔ جب دماغوں میں اعلیٰ ترین تخیل کروٹیں لے رہا ہو۔ تخیل سے عاری ذہن علامتیں تخلیق ہی نہیں کر پاتے اور کمزور تخیل کے حامل اذہان کمزور اور بے تہہ علامتیں وضع کرتے ہیں۔ جوان کے تخیل کی بے بصری کی طرح چند سالوں میں

دم توڑ دیتی ہیں۔ جب قوموں کا ذہن انحطاط پذیر ہونے لگتا ہے تو وہ تخیل سے عاری ہونا شروع ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ اس کی تمام علامتیں اور سمبلز بھی فنا ہونے لگتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کبھی بڑی تہہ دار اور وسیع امکانات کی حامل علامتیں صرف مادی پیداوار اور ترقی سے نہیں بنتیں بلکہ ان کو انسانی ذہن اپنے پورے وجود کے ساتھ تخلیق کرتا ہے۔ اگر آج ہمارے ادب کے سمبلز اسپوٹنک اور راکٹ بنے ہوئے ہیں تو وہ اس ذہن کے انتہائی انحطاط کو ظاہر کر رہے ہیں۔ جس نے ہزاروں سال پہلے کے صحیفوں میں اڑن کھٹولوں کی علامتوں پر بیٹھ کر ساری کائنات کی سیر کر ڈالی تھی۔ یہی ذہن اب مجرد تخیل کی منزل پر آ پہنچا ہے۔ داستان طلسم ہوش ربا تخیل کی پیداوار ہے۔ جس کی علامات اور تمثیلات میں ایک دور اور ایک قوم کی روح جگمگاتی نظر آتی ہے۔ وہ دیووں اور پریوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے ہزاروں کرداروں میں ہمارے لئے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔ کیا نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخیلی قوت ہی کا معجزہ تھا۔ جس نے انسان اور کائنات کے تمام چھپے ہوئے خزانوں اور رازوں کو علامات اور تمثیلات میں سمو دیا تھا۔ طلسم ہوشربا یقیناً تخیل کی اعلیٰ ترین مثال نہیں ہے مگر اس میں اگر کچھ ہے تو صرف تخیل ہے۔ اب ذرا "دیووں اور پریوں کی وسیع اور لامحدود داستان کے صرف ایک کردار کو ملاحظہ کیجئے جس کا نام "ملکہ بہار" ہے۔ اس سے لطف اٹھانے کے لئے آپ اپنے ذہن میں لفظ "بہار" سے جو تصورات اور تلازمات پیدا ہو سکتے ہیں انھیں زندہ کیجئے اور ملاحظہ کیجئے۔

"ملکہ بہار نے اپنے خیمے میں آتے ہی حوض سنگ مرمر کا کہ آب مروارید سے مملو ہے۔ اس میں غسل کیا اس وقت بہار رعنائی سے صاف ثابت ہوتا تھا کہ برج آبی سے آفتاب برآمد ہوا۔ بالوں سے قطرات ٹپکتے ہوئے۔ ظاہر تھا کہ ابر سیاہ سے موتی برس رہے ہیں۔ ایک ساری آب رواں کی آدھی باندھی آدھی اوڑھی۔ پھولوں کے بیچ میں چولی بچھائی۔ گلدستے گلہائے رنگارنگ کے بنائے۔ تار نگاہ سے باندھے۔ پھول مثل ستاروں کے روشن تھے۔ تار شعاع نیرّ اعظم صاف کئے شب بھر میں بہار نے انتہائی مشقت کی باغ سحر کے گلدستے کھلائے بے حساب گلدستے بنائے۔ بہار نے باغ سحر کو زور دیا۔ چار پہر رات گذر کر صد برگ آفتاب چمن چرخ نیلوفری میں پھولا۔ شاخ کہکشاں مرجھائی۔ گلہائے ثابت و سیارگان پر خزاں آئی، دیکھا ملکہ مہ جبیں نے کہ آج بہار پھولوں میں لدی ہوئی ہے۔ بدھیاں پھولوں کی آڑی ترچھی زیب گلو، چھپکا موتیے کا سر پر آراستہ ایک تخت پر صدہا گلدستے چنے ہوئے۔ کنیزیں اس تخت کو کاندھے پر اٹھائے ہوئے۔ اس بہار سے بہار نے آکر پایہ تخت کو بوسہ دیا۔

صف دشمن سے سمن بر نکلی۔ گلشن میدان میں آ کھڑی ہوئی از سر تا پایہ بھی بخوبی پھولوں میں لدی ہوئی مسکرا کر غنچہ دہن کو وا کیا۔ رنگینی کلام دکھائی۔ پکار کر آواز دی۔ اے ملکۂ بہار میں تمھاری مشتاق ہوں۔ یہ سنتے ہی بہار طاؤس سے کود کر خراماں خراماں مثل نسیم سحری قریب تخت مہ جبیں آئی۔ مثل شاخ گل خم ہوئی۔ دست بستہ عرض کی باغبان قضا و قدر گلشن جمال میں کبھی خزاں نہ لائے لونڈی رخصت ہوتی ہے۔ ملکہ مہ جبین نے فرمایا کہ چمن آرائے عالم کے سپرد کیا۔ ملکہ بہار طرف میدان کارزار کے چلی جس تخت پر گلدستے تھے۔ اس تخت کو کنیزوں نے بڑھایا۔ بہار نے چند گلدستے اٹھائے مشرق و مغرب۔ جنوب و شمال کی طرف پھینکے۔ ہوائے سرد چلی۔ نخل وجد میں آئے۔ طائروں نے زمزمہ سرائی کی۔ آفراسیاب نے دیکھا باغ بے در بن کر تیار ہوا۔ نہر ہائے آب رواں۔ باغ ساختہ بہار۔ ہر نخل سر سبز و شاداب۔ تمام عالم کے

پھول پیدا۔ نخل جھوم رہے ہیں، ہر شاخ مثل کہکشاں۔ پھول مثلِ ثابت وسیّارگاں۔ نرگس شہلا کی دیدہ بازی۔ سوسن کی زباں درازی۔ سرو و صنوبر کا اکڑنا۔ قمریوں کا عشق سرو میں کو کو کرنا۔ سنبل نے زلف عنبریں کو پیچ و تاب دیا۔ گل نسرین و نسترن پر جوبن۔ گل صد برگ رعنائی۔ چمنستان کی زیبائی۔ عروسان چمن کا بناؤ۔ جوانان گلشن کا نکھار اس باغ میں جوش بہار سمن بر فرستادہ یاقوت سخندان باہر اس باغ کے کھڑی ہے۔ سحر رنگیں بہار کو ملاحظہ کر رہی ہے۔ ہوائے سرد جو چلی یہ بھی ہنس رہی ہے یکایک بہار گل عذار نے اس چمن لالہ زار کی جانب بہ نگاہ محبت دیکھا۔ پھولوں نے آنکھیں کھولدیں۔ غنچے مسکرائے ایک نگاہ مہر بہار سے جوانانِ چمن وجد میں آئے۔

بہار نے اپنا رنگ جمایا۔ ابر سیاہ آسمان پر چھایا۔ بارش پھولوں کی ہونے لگی۔ تمام زمین بوقلموں ہر نخل کا قد موزوں خزاں کو اس چمن میں بار نہ تھا۔ باغباں دلگچیں بھی آپس میں لڑتے تھے۔ صیّادان طائران بوئے چمن بر باد صحرا سے خارستان پر افتاد۔ ہوا نے کانٹوں کو ہٹایا۔ ہر سمت جوش بہار سحر بہار کی پکار۔ سب نے دیکھا سمن بر کا رنگ متغیر ہوا، وہ چہرہ جو رشک نیلوفر تھا مثلِ زعفران زرد ہوا۔ صاف ظاہر ہوتا تھا کہ اس مہ جبیں کے دل میں درد ہوا۔ ہونٹ خشک ہوئے چہرہ اداس عالم یاس۔ انتہا کی ساحرہ ہے کہ اپنے کو روکتی ہے۔ بلکہ قصد ہے مثل بوئے گل اُڑ جاؤں کسی پھول میں جاکر چھپوں یا ہوا بن کر نکلوں کئی بار جھولی میں ہاتھ ڈالا کچھ پھول سوکھے ہوئے نکالے سحر نہ کر سکی۔ اس قدر بھولی اپنے آپ کو بھول وہ پھول خشک اس گل تر کے ہاتھ سے گر پڑے مثل تصویر خاموش دریائے حیرت و عبرت کا جوش، ادھر سے بہار نے سحر کو اور زور دیا۔ بدھیاں پھولوں کی گلے سے اتار دیں اسم سحر پڑھ کر پھینکدیں۔ عندلیبانِ خوش نوا نے آواز دے کے طائران سحر بہار نے گھیر لیا۔ ایسے اشعار بہاریہ گائے سمن بر کے ہوش اڑ گئے۔ زیر نخل کھڑی دیکھ رہی ہے۔ لیکن موسم بہار کا جوش کبھی ہنستی ہے۔ مسکراتی ہے۔ لیکن اپنے آپ کو سنبھالتی ہے کہ طائر زیرک ہے یہی چاہتی ہے دام رنگ گل سے نکل جاؤں۔ جال میں نہ پھنسوں۔ بہار نے ایک اور گلدستہ اٹھا کر مار دیا۔ سمن بر بے اختیار لہراتی ہوئی تھراتی ہوئی طرف بہار کے چلی"۔

طلسم ہوشربا کے تمام ذیلی کرداروں میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ وہ کسی ایسے لفظ یا تمثیل کا پیکر ہوتے ہیں جن سے نہ صرف اس لفظ کے تمام ظاہری اور باطنی معنی تشریح اور تفصیل کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں بلکہ اس کے تمام تلازمات، کنائے رمز اور اس سے متعلقہ کیفیات اور اثرات پڑھنے والے کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ ہر لفظ پڑھنے والے کے ذہن میں زندہ ہوجاتا ہے اور اس کی تمام خصوصیات اور حسن ذہن میں چراغوں کی طرح جھلملانے لگتا ہے۔ ابھی آپ نے لفظ "بہار" کو ملاحظہ کیا جس کے ذہن میں آتے ہی ہمارے ذہن میں جتنے معنی اور تلازمات پیدا ہوسکتے ہیں اس میں شاید مندرجہ بالا اقتباس کے بعد آپ کے لئے کوئی اضافہ کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ اور اس بات کی داد تو آپ بھی دیں گے کہ بہار کی تمام رعنائیوں اور رنگینیوں کو طلسم ہوشربا کے مصنف نے مجسم کر دیا ہے۔ بدقسمتی سے اب اردو میں اتنی خوبصورت اور باغ و بہار محبوبہ تخلیق نہیں ہوسکتی۔ یہ صرف ایک کردار کی بات ہے۔ ورنہ طلسم ہوشربا کی سات جلدوں میں ایسے ذیلی ناموں کی ایک طویل فہرست ہے جو اپنے اندر ایک جہاں معنی چھپائے بیٹھے ہیں۔

شاید آپ کو یہ سب کچھ بے معنی اور مردہ معلوم ہو رہا ہو لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پھر بھی برقرار رہتی ہے کہ تمثیلیں اس وقت تک زندہ رہتی ہیں۔ جب تک پڑھنے والوں میں تخیل کی قوت باقی رہتی ہے۔ اب تو ہمارے ذہنوں میں الفاظ ہی کے معنی باقی نہیں رہے تو تمثیلات کہاں سے وجود میں آئیں گی۔ یہ ایک المیہ ہے کہ آج ہمارا باطنی رابطہ اپنی زبان سے

اس قدر کٹ چکا ہے کہ کوئی بھی لفظ ہمارے جذبات میں ارتعاش پیدا کرنے سے قاصر ہے۔ ورنہ ہر زبان کا ہر لفظ ایک کہانی ہوتا ہے جس کی اپنی تاریخ اور اپنا حسن صرف اس وقت تازہ اور زندہ محسوس ہوتا ہے۔ جب تک بولنے والے کے ذہن اور جذبہ سے اس کا رشتہ مردہ نہیں ہوجاتا۔ الفاظ کی یہ کہانی آپ کو داستان طلسم ہوش ربا کے علاوہ شاید ہی کسی اور جگہ مل سکے۔

داستانوں میں جنس کو جس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ بات عام ہوگئی ہے کہ وہ جنسی معاملات و شہوانیات کا ایک دفتر ہے۔ شاید داستانوں سے عزیز احمد صاحب کی دلچسپی کا باعث یہی سبب ہے۔ محمد حسن عسکری کے انتخاب اور حنیف رامے صاحب کی تصویروں سے بھی یہی بات ہویدا ہے۔ جس نے بڑے سائز کی آٹھ ہزار صفحات کی داستان کو کو تو کوئی نقصان نہیں پہنچایا لیکن چھوٹے سائز کے تین سو صفحے کے اس کتابچے کو ضرور ممنوع کرا دیا۔ یہ صرف ذہنیت کا خمیازہ ہے ورنہ اس کی نوبت نہ آتی۔ ذرا آپ بھی طلسم ہوشربا کے ایک وصل کا ٹھاٹ ملاحظہ کیجئے:۔

"بادشاہ ہاتھ پکڑے تخت پر لائے۔ برابر بٹھایا کنیزان گل رخسار نے چاروں طرف سے اس بارگاہ کے پردے اٹھوا دیئے۔ برسات کی چاندنی کھلی تھی۔ چشمے موجزن تھے۔ چاند پانی میں ہلوریں لیتا تھا۔ پہاڑوں سے آبشار ہوتا تھا۔ اس لطف میں ساقی ماہ دیدار نے دونوں کو سرشار کیا۔ بادشاہ نے جام گلگوں مے ناب بھر کر منھ سے ملکہ کے لگا دیا ملکہ نے پی کر ساغر بھرا اور بادشاہ کے منھ سے لگایا، پھر تو دماغ دور شراب سے گرم ہوا۔ مستی شراب نے آنکھوں میں گھر کیا امیدیں کھل کھیلنے پر آمادہ ہوئیں۔ مگر آنکھیں شرم سے جھکنے لگیں۔ تمنائیں ہر چند کہ ہنستی تھیں مگر حیا مانع تھی۔ کچھ عرصے بعد جب بادشاہ نے آغوش محبت میں کھینچا، حیا نے کنارہ کیا نظر سے کیف مستی ہویدا آنکھیں سرخ ہو کر طبیعت کا ڈھنگ بدلا۔ لعاب شوق نے لب تر کر دیئے۔ مسکرا مسکرا کر خفا ہونے لگی۔ صاحب نچلے بیٹھو۔ اللہ قسم مجھے یہ دھمال چھوٹے دیدوں بھی نہیں بھاتی۔ مردوں کی انہی باتوں سے نفرت ہے کہ جب پاس بیٹھتے ہیں سوائے نوچا کھوچی کے ان کا ہاتھ رہتا ہی نہیں۔ قربان کروں جان ہلکان ہو جاتی ہے۔ ایسی دھما چوکڑی کس کو پسند آتی ہے۔ یہ کہہ کر اس انداز سے تیوری چڑھائی کہ لشکر غمزہ نے ہوس عاشق کو شکست دی۔ بادشاہ منتیں کرنے لگے، ملکہ ہنس دیں، شاہ نے پھر دست ہوس دراز کیا۔ اس بانی ستم نے نہیں نہیں کر کے ہاتھ چھڑایا۔ کہ صاحب کیا غرض کہ ہم اپنے دل پر جبر کریں۔ اپنے بیگانے کے طعنے سنیں۔ جان کیوں آرزو میں آخر کو دیں۔ شوق دید میں جستجو کریں۔ فراق میں جل جل مریں۔ بادشاہ نے کہا اے مایۂ ناز ہر چند کہ میں شاہ ہوں لیکن تیرا غلام بے اشتباہ ہوں۔ یہ کہہ کر آنسو آنکھوں میں بھر لائے ملکہ نے اپنے دامن سے آنسو پونچھ ہنس کر کہا صاحب کیا تیری شکل میں رونا لگا ہے میں رونے آدمی سے گھبراتی ہوں یہ کہہ کر اس طرح آنسو پاک کئے کہ وہ گدرایا جسم سینے سے مل گیا بادشاہ کو تاب نہ رہی فوراً گلے سے لگایا ملکہ تڑپ کر آغوش سے جدا ہوئی کہ ادئی دم گھٹ گیا۔ اب تو شرم نے آنکھ سے عاشقی، آرزوئے ہمکناری دلدار اور زیادہ ہوئی۔ اٹھکھیلیوں کا زمانہ آیا۔ بیتابیوں کی افزائش ہوئی۔ مگر پاس شریعت مانع انکار تھا۔ بغیر نکاح دونوں جانب خیال عصمت و پارسائی کا اظہار تھا۔ ہر چند کہ فعل باطنی یعنی مباشرت سے تو باز رہے مگر یہ کیفیت تھی کہ حوصلوں کا گرم بازار آپس میں ہم آغوش دہن میں مزے۔ بوسوں کے پوشیدہ۔ آنکھوں میں خوشیوں نے گھر کیا۔ نہیں اور ہاں کی لذتیں اور سسکیاں بھرنا۔ ملکہ کا گردن میں ہاتھ ڈال دینا۔ جھجکنا۔ پیچھے ہٹ جانا۔ شرمانا لجانا۔ مسکرانا۔ پسینے پسینے ہوجانا۔ چھوٹے کپڑے درست کرتے جانا۔ کبھی انگوٹھا دکھانا۔ کبھی منت سے سر قدم پر رکھنا

اور کبھی خفا ہو کر پاؤں پر دوسرے کو گرداننا۔ کبھی فدائے روئے یار ہو جانا۔ کبھی نشۂ وصلت سے بے ہوش ہو جانا۔ کبھی شمیم زلف جاناں سے مدہوش ہونا۔ کبھی بغلوں میں منھ ڈالنا۔ کبھی شرم کا حیلہ کرنا، گھبرا کر کہنا کوئی آتا ہے اور پلٹ جانا کہ دم گھبراتا ہے۔ کبھی دامن جھٹکنا تن کر کھڑے ہونا۔ گات کا جوبن دکھانا۔ کبھی حیران ہو کر چاروں طرف دیکھنا آنکھوں کی گردش سے عالم دگرگوں کرنا۔ کبھی الگ ہٹ کر ہاتھا کوٹ لینا۔ آئینۂ رخسار کی حیرت نائی سے بہار دکھانا۔ اس ہنگامے میں چولیاں مسک گئیں۔ نارپستاں ملے جو گئے تو سرخ سرخ نظر آنے لگے۔ سیب ذقن گدرا کر لطف دکھانے لگے زلف کا مزاج برہم ہوا۔ منھ پر چڑھ آئی۔ گیسو نے لہرا کر باغ رخسار پر گھٹا چھانے کی کیفیت دکھائی۔ کاکل باوجود کہ بال بال گنہگار تھی۔ لیکن اترانے پر تیار تھی۔ بادشاہ جب اس غیرت ماہ سے لپٹتے تو آہ سرد بھرتی کہ آپ کی دفا کا کیا اعتبار ہے۔ یہ منھ دیکھنے کا سب پیار ہے انہیں فقروں سے صدہا قسمیں کھلوا لیتی۔ اپنے اوپر دیوانہ بنا لیتی۔ یہی ہنگامۂ ناز و نیاز تا دیر گرم رہا ہر ایک بار آرزو بے شرم رہا۔ جب خاطر مشتاق متقاضی ہم بستری ہوئی بادشاہ ٹال کر اٹھے اور ملکہ بھی ضبط کر کے الگ ہو گئی۔ کہا آؤ چاندنی رات کا لطف اٹھائیں۔ بہار باغ سے جی بہلائیں۔ (صفحہ ۴۹۱۔ جلد دوم)

داستان طلسم ہوشربا کو دیوؤں اور پریوں کی داستان کہا گیا ہے۔ اور میں یہاں یہ کہنے کی جرأت کر رہا ہوں کہ یہ سوائے دیوؤں اور پریوں کے ہر چیز کی داستان ہے یہ اس لئے نہیں کہ بقول محمد حسن عسکری صاحب اس میں ایک سوسائٹی کی عکاسی کی گئی ہے بلکہ اس لئے کہ یہ پورا طلسم ہی انسان اور کائنات کی وسیع تر اور پائندہ تر علامتوں پر قائم ہے۔ یقیناً تمثیل علامت کے مقابلے پر کم تر درجے کی چیز ہے اور یہی وہ فرق ہے جو الیگری اور سمبل میں امتیاز پیدا کرتا ہے طلسم ہوشربا کے مداحین نے بھی اس کو تمثیلی ادب میں گنا ہے۔ علامتی تخلیق نہیں سمجھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اس معاشرہ روایت یا تجربے سے اتنے بے بہرہ ہیں کہ ہماری نظر اس کی علامتوں کے مفہوم تک نہیں پہنچتی۔ اور اسی لئے سطح بیں لوگ اس کو زیادہ سے زیادہ تمثیلی ادب میں شمار کر کے احسان سا فرمایا کرتے ہیں۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہوش ربا کے مصنف نے یہ پورا طلسم ہی شعوری طور پر ایک مخصوص علامت کی صورت میں تخلیق کیا تھا۔ اس کی یہ صفت الگ ہے کہ اس کے سارے کردار اور الفاظ بھی تمثیلی پیکروں کا نگار خانہ معلوم ہوتے ہیں۔

ہو سکتا ہے کہ آپ کو یہ کوئی بڑا دعویٰ معلوم ہو اور آپ میں سے بہت سے فضلا، ہونٹوں کے خفیف سے طنز کے ساتھ "اچھا" بھی کہہ دیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ہوشربا کے مصنف نے اس پوری داستان کو زندگی کی معنویت اور تخلیقی تجربہ کی صورت میں سوچا تھا۔ اور اس کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ غالباً اس موقعہ پر مصنف طلسم ہوشربا کی تحریر ضرور آپ کے لئے سند ہوگی۔ طلسم ہوشربا کی پہلی چار جلدوں کے مصنف جاہ صاحب صفحہ آٹھ سو اڑتالیس جلد اول میں ایک تفصیلی بحث کے بعد فرماتے ہیں۔

> "یہ مقام علم نیرنج و ہیئت سے حکمائے طلسم نے خاص طلسمی بنائے ہیں۔ طلسم میں رات اور دن ہوتے ہیں۔ دنیا بھی مثل طلسم ہے اور باطل ہونا اس طلسم کا روز قیامت ہے کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے ٹوٹنے سے اپنے مسکن اصلی پر پہونچیں گے۔ اگر ناری ہیں تو جہنم اور ناجی ہیں تو فردوس میں۔"

یہ تو آپ دیکھئے کہ مصنف کا تخلیقی اعتماد کس حد کو پہنچا ہوا ہے کہ وہ طلسم کو دنیا کی مثال نہیں بلکہ دنیا کو طلسم کے

مثال قرار دیتا ہے لیکن میں ہوشربا کے مصنف کی تخلیقی واردات اور تجربے کو ضرور محسوس کر رہا ہوں ۔ یہ کتنی عظیم کوشش تھی اس کو داد دینے والے یقیناً " حقیقت پسند " نقطۂ نظر کے سطح بین اور دو دو چار صفحے کے افسانوں کے خالق افراد نہیں ہوسکتے ۔ پوری زندگی اور کائنات کو علامتوں میں پیش کرنے کی صرف ایک سعی ہی عظیم تر دماغ اور تخلیقی صلاحیتوں کی بے پناہ شخصیت کا ایسا ثبوت ہے جو معجزے ہی ظہور میں لا سکتا ہے اور اس کو قوت متخیلہ کا کمال ہی کہنا چاہیئے ۔

طلسم ہوشربا دو طبقوں میں بٹا ہوا ہے ایک طلسم ظاہر اور ایک طلسم باطن ۔ ان دونوں حصوں کے درمیان دریائے خوں رواں بہتا ہے ۔ اور طلسم ظاہر کو طلسم باطن سے جدا کرتا ہے ۔ طلسم ظاہر ہویدا ہے اور طلسم باطن انسانی نظروں سے پوشیدہ ہے بالکل اسی طرح جس طرح انسانی وجود کے ظاہر و باطن کی حدبندی انسانی رگوں میں دوڑتا ہوا دریائے خوں رواں کرتا ہے ۔ طلسم ہوشربا کی اصلی طاقت اس کے حجرہ ہائے بلا ہیں جو تعداد میں سات ہیں ۔ پانچ طلسم ظاہر میں اور دو طلسم باطن میں انسان کے طلسم ظاہر میں بھی پانچ قوتیں موجود ہیں جن کو حواس خمسہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور حکمانے ان کو حواس ظاہری کہا ہے ۔ اور ان کی رو سے انسان کے دو حواس باطنی بھی ہیں جن کو مشرقی حکیموں نے قوت مدرکہ اور قوت متخیلہ سے تعبیر کیا ہے اور یہ ساتوں حواس طلسم ہوش ربا کے ہفت حجرہ ہائے بلا کی طرح انسان کی تمام قوتوں اور شعور کا منبع ہیں ۔ اگر میں اسی طرح طلسم ہوشربا کی مختلف علامتوں کی تشریح کرتا رہوں تو اس کو اسی طرح سیدھے سادے انداز میں پیش کرنے کے لئے ہزار صفحات ضرور درکار ہوں گے ۔ آپ خواہ کچھ بھی سوچیں مگر میں اپنے اوپر آپ کو یہ الزام ہرگز نہیں لگانے دوں گا کہ قصے کہانیوں کو نئی تعبیر دینا اور علامتوں کو اپنے معنی دینا ایک فیشن بن چکا ہے کیونکہ یہ دعویٰ مجھے نہیں ہے بلکہ خود ہوشربا کے مصنف کو ہے ۔

حقیقت پسند ۔ ترقی پسند اور مادیت پسند حضرات کہتے ہیں کہ سرسید کے دور سے ادب کا حقیقت پسند اور مادی دور شروع ہوتا ہے ۔ جس میں طوطا مینا ۔ جنوں اور پریوں کی کہانی نہیں بلکہ انسانی کردار زندگی کی سچائیوں اور حقائق کا اظہار کرتے ہیں ۔ اس حقیقت کا سہرا مغربی نظریات و خیالات مغربی طرز فکر و احساس اور مغربی اصناف ادب کے سر باندھا جاتا ہے ۔ لیکن بڑی حیرت ہوتی ہے جب اردو میں ناول نگاری کا آغاز کرنے والے مولوی نذیر احمد ۔ عبدالحلیم شرر اور سرشار نے حقیقت نگاری اور جدید نظریات اور معاشرتی حقیقتوں کا اظہار کرتے ہوئے ۔ ابن الوقت کے حجۃ الاسلام ۔ تاریخی ناولوں کے مجاہدین اور فسانۂ آزاد کے آزاد جیسے ٹائپ کردار پیش کئے ہیں ۔ یہ حنوط شدہ لاشیں ہیں جن کے انسان ہونے کا کوئی ثبوت ہمارے نقاد نہیں دیتے ۔ یہ تمام کمزوریوں سے مبّرا ۔ انسانی جذبات اور نفسیات کی لچک سے محروم صرف نیکیوں اور خوبیوں کے مجسم ہیرو حقیقت کے کس تصور کو پیش کرتے ہیں ۔ اس کا پتہ ہمیں کہیں نہیں ملتا ۔ لیکن " دیوؤں اور پریوں کی داستان " طلسم ہوشربا کا مصنف ۔ بت پرست ۔ دشمن اسلام ۔ جادوگر اور داستان کے " ولن " افراسیاب کا کردار پیش کرتے ہوئے اسکو سوائے بُت پرستی کے اور ساحری کے فرق اپنے ہیرو کی ساری صفات کا مرقع بنا دیتا ہے ۔ افراسیاب ۔ فراخ دل ۔ وسیع النظر ۔ رحمدل ، باذوق ۔ سخی اور شدید محبت کرنے والا ایسا کردار ہے جس کے سامنے پیغمبر زادگان کبھی پھیکے پھیکے نظر آنے لگتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ جب افراسیاب مرتا ہے تو پڑھنے والا ایک افسوس اور گداز محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا ۔

اسی طرح جب حقیقت پسند دور کے تمام اولین مصنفین انگریزی حکومت کے گن گا رہے تھے ان کی سلطنت کو رحمت سمجھ رہے تھے اور ان کے وجود کو ترقی کی علامت تو اسی دور میں جدید مغربی خیالات سے نا آشنا داستان گو اپنے حجرے میں بیٹھا ہوا

یہ لطیفے گھڑ رہا تھا۔

"شاہزادہ اس شہر کی سیر دیکھتا پھرتا اور از بسکہ بھوکا تھا ایک حلوائی کی دوکان کے پاس آیا۔ مشت زر جیب سے نکال کر اس کے حوالے کیا کہ تھال مٹھائی کا میرے واسطے لگا کر بھیجے اور آپ ارادہ کیا کہ الگ جاکر ٹھہرے۔ حلوائی نے وہ زر جو اسد نے دیا تھا اس کو پھینک دیا اور کہا اے شخص یہ تو اپنا لے لے۔ ہمیں یہ روپیہ نہیں چاہیئے۔ اسد نے وہ روپیہ لے لیا اور فرمایا کہ بھائی اس میں کیا برائی ہے۔ اس نے کہا ایسے روپیہ کے میرے ہاں انبار لگے ہیں۔ بلکہ لڑکے بجائے کنکر پتھر کے انھیں اشرفیاں، روپیوں سے کھیلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اپنے ایک ملازم کو حکم دیا کہ جاکر تھوڑا سا زر و جواہر دامن میں بھر لائے اور اس مرد اجنبی کو دکھائے۔ وہ گیا اور جھولی بھر کر جواہر لایا۔ اسد کو دکھایا۔ شاہزادے نے کہا یہاں کس کا سکہ چلتا ہے۔ کہا افراسیاب کا۔ اسد نے کہا اس شہر کا کیا نام ہے؟ کہا شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے چلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر ایک تصویر بادشاہ کی ہے۔ دوسری طرف کاغذ کے کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا ایسا ہی روپیہ دو تو سودا ملے ورنہ اپنا راستہ لو۔ اسد نے جب یہ کلام سنا وہاں سے دوسری دوکان پر آیا اور چاہا کہ اس سے کچھ سودا لے وہاں بھی یہ جواب پایا۔ اسد بھوکا تھا از حد غصہ میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے ہیں کوئی پوچھنے والا نہیں۔ شہر لوٹ لو" (صفحہ ۵۹ جلد اول)

انگریزوں کی حکومت اور عمل داری کو (نوٹ کی علامت پر) شہر ناپرساں کہہ کر جو طنز اس حجرہ نشیں داستاں گو نے کیا ہے وہ بہت بعد میں آنے والے تحریک آزادی کے مجاہدوں اور انگریزی حکومت کے بڑے بڑے باغیوں کو بھی نصیب نہیں ہوا۔ دراصل طلسم ہوشربا علامتوں کا معجزہ ہے اور تخیل کا ایسا کارنامہ ہے جس سے ہمارے ذہن یکسر عاری ہو چکے ہیں، البتہ آج کل ہر ٹٹ پونجیا افسانہ نگار اور شاعر جن علامتوں کی پناہ تلاش کر رہا ہے وہ اس قدر زندگی سے عاری مردہ اور بے معنی نظر آتی ہیں جس سے مصنف کا بھی زندہ احساس وابستہ نہیں ہے آج کا شاعر اور ادیب آج ریفریجریٹر کو علامت بناتا ہے تو کل اسپٹنک فضاؤں میں اڑنے لگتا ہے قدیم ادب اور ہزاروں سال پرانے قدیم مذہبی صحیفوں کے خالقوں کے دیکھے ہوئے خواب اور قوت متخیلہ کی علامتیں آج کی حقیقت بن گئی ہیں۔ آج کا خالق ناک سے آگے بھی نہیں دیکھ رہا ہے۔ تو مستقبل کا نقیب کیسے بن جائے گا۔ ہوشربا کے مصنف نے جب آج سے سالہا سال پہلے لکھا تھا۔

"ایک غبارہ سیاہ بلند ہوا۔ ہزارہا طائر نخلستان سے اڑے۔ طاؤس پروں سے سر پیٹنے لگے۔ صدہا مکان گرے۔ دریا کھول کر خشک ہوئے۔ چشموں کا پانی ابلا۔ منزلوں تک تاثیر قتل افراسیاب پہنچی" (صفحہ ۷۳ء جلد ہفتم)

تو اس کو مبالغہ سمجھ کر پروفیسر وقار عظیم آج بھی ہنستے ہیں۔ لیکن ہیروشیما میں اس تحریر کا ایک ایک لفظ "قول صادق" کی طرح پورا ہو چکا ہے۔ ایٹم بم کے اس دھماکے کے بعد یہ ہنسی گلے میں اٹک جانی چاہیئے۔ طلسم ہوش ربا کے مصنف نے بقول یکے از ترقی پسند نقادان پینک میں یہ اڑائی تھی کہ جہاندار شاہ کے ایک گولے سے سینکڑوں کے سر پھٹ گئے۔ ہزاروں جل گئے لاکھوں زخمی ہوئے زمین کا طبقہ آسمان پر پہنچا۔ تمام شہر دھواں دھار ہو گیا۔ لیکن آج پینک کی اس اڑان نے حقیقت بنکر ترقی پسندوں کی نیندیں حرام کر دی ہیں۔

یہاں میں یقیناً ترقی پسندی پر کوئی طنز نہیں کر رہا ہوں نئے ادب میں وہ حصہ جو ترقی پسند نہیں ہے بنیادی طور پر ہر جذبے اور خیال کے اسقاط سے پیدا ہوا ہے انھوں نے حقیقت پسندی کے معنی زبٹ زبٹ، رٹ بے معنویت کو سمجھا ہے۔

یہ حلقہ علامتوں کا بڑا شوقین ہے کوئی خود کو الو کا پٹھا بتاتا ہے اور کوئی زرد مینڈک۔ عجیب اتفاق ہے کہ ہوشربا کے مصنف نے ان کے خیالات کو من وعن آج سے بہت پہلے اس طرح پیش کر دیا تھا: "قران باہر رہ گیا مگر ایک عیاری سوچ کر صورت اپنی بڑی سودائی کی ایسی بنائی کہ لنگوٹی باندھ کر جسم غبار آلود کر کے مٹی کا ڈھیلا لے کر کھاتا ہوا سامنے گنبد کے آ کر چیخنے لگا کہ اس گنبد پر کبوتر بیٹھا ہے۔ مگر ہرن نگل رہا ہے۔ ہرن کی دم میں اونٹ بیٹھا ہے۔ گھوڑا ہاتھی کھاتا ہے چیل لئے جاتی ہے۔ مچھر پر گدھا سوار ہے۔ لیجیو لو ہے۔ اے ادھر دیکھو واہ رے مردوے خوب ناچتا ہے۔ ایک کان میں سارا مکان ہے۔ سر پر چارپائی کھا چا ہے۔ ہوا کی رُت بھری۔ موت نے بچے جنے۔ قضا کا بھن ہوئی۔ رات نے انڈا دیا دن نے چھپلی سے جوڑا کھایا۔ یہ صدا جو ساحر نے سُنی گھبرا کر گنبد سے نکل آیا۔ یہ کون ہے جو واہی تباہی بک رہا ہے۔"

(صفحہ ۴۳۳ جلد اول)

غالباً یہ اقتباس آج کل کی میراجی اسکول کی شاعری کا جدید ترا ئیڈیشن معلوم ہوتا ہے۔ جس کو ہوشربا کا مصنف واہی تباہی قرار دے کر پتہ نہیں کیوں آج کے ادیبوں اور شاعروں پر طنز کر رہا ہے۔

مضمون کو اگر اسی جگہ نہ روکا گیا تو پھر اس کا روکنا میرے بس سے بھی باہر ہو گا۔ لہٰذا آخری بات اور سن لیجئے۔ کبھی بڑا ادب بغیر علامات کے پیدا نہیں ہوتا اور کبھی علامات بغیر پر قوت تخیل کے وجود میں نہیں آتیں اور کبھی پر قوت تخیل زبان پر اعلیٰ درجے کی قدرت اور مہارت اور الفاظ سے زندہ رشتے کے بغیر وجود میں نہیں آتیں۔ ہمارا رشتہ الفاظ سے ٹوٹ چکا ہے وہ ہمارے لئے مردہ اور بے معنی ہو چکے ہیں۔ اس کی ذمہ داری ان تمام ادیبوں پر عاید ہوتی ہے جنھوں نے حقیقت پسندی کا ریکٹ چلایا تھا اس میں سرسیّد بھی شامل ہیں اور مولوی نذیر احمد بھی۔ مولانا حالی بھی ہیں اور مولوی ذکاءاللہ بھی اس دور کے سب سے افسوسناک اور قابلِ مذمت رجحان سادہ زبان کا ہے جس نے ایک طرف ہماری زبان کو رنگا رنگ اسالیب قدرت زبان پیرایۂ اظہار طرز عبارت اور الفاظ کے زندہ رشتوں سے محروم کر دیا ہے اور دوسری طرف پھیکی، بے جان، بے مزہ اور مردہ اور بے رنگ کچی تحریروں کو فروغ دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ترقی پسند تحریک کی تمام تحریریں مردہ ہو چکی ہیں موضوعات پرانے ہوتے جاتے ہیں۔ مرتے جاتے ہیں۔ مگر اسلوب اور عبارت ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ آئندہ مولوی عبدالحق کی تحریریں کہاں جائیں گی۔ یہ میرا مسئلہ نہیں ہے لیکن مجھے یہ حیرت ضرور ہے کہ ہمارے ادب کے سب سے مزاج آشنا نقاد محمد حسن عسکری بھی سادہ عبارت کے بڑے قائل ہیں۔ یہ بات سیدھی سی ہے لیکن یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے ساری عمر ترقی پسندوں کے خلاف لکھا مگر وہ عمل میں ان ہی سب سے زیادہ متاثر رہے ہیں۔

طلسم خوابِ زلیخا و دام بردہ فروش
ہزار طرح کے قصے سفر میں ہوتے ہیں

فنِّ ڈراما نویسی

ابراہیم یوسف

ڈرامہ کس طرح پیدا ہوتا ہے

انسان اپنے جذباتِ مسرّت و الم کا مختلف طریقوں سے اظہار کرتا ہے۔ کبھی الفاظ سے، کبھی اشاروں سے۔ کبھی چہرے کے آثار چڑھاؤ اور کبھی اعضاء کی جنبش و حرکت سے اپنی ناپسندگی کا اظہار کبھی تو وہ اس طرح کرتا ہے کہ زبان سے کہدیتا ہے یہ بات مجھے پسند نہیں۔ کبھی وہ صرف نفرت سے اپنا منھ دوسری طرف پھیر لیتا ہے کبھی چہرے پر شکنیں ڈال کر اس کا اظہار کرتا ہے اور کبھی کبھی جب وہ بیک وقت ان تمام ذرائع سے کام لیتا ہے اس میں زیادہ زور پیدا ہو جاتا ہے۔ اظہارِ جذبات کے ذریعہ بعض فطری ہوتے ہیں اور بعض اکتسابی، آواز ایک فطری چیز ہے مگر کسی خاص طریقے سے اس کا استعمال اکتسابی چیز ہے۔ بچہ پیدا ہوتے ہی مختلف قسم کی آوازیں تو نکالنے لگتا ہے لیکن کوئی خاص زبان استعمال نہیں کرتا۔ جب وہ بڑا ہوتا ہے اور اپنے آس پاس کے لوگوں کو بولتے سنتا ہے تو ان کی نقل کرتا ہے اب اس نقل سے وہ چند الفاظ سیکھ لیتا ہے اور پھر ان الفاظ کے معنی سمجھتا ہے۔ مثلاً اس کو بھوک لگتی ہے تو وہ روتا نہیں ہے بلکہ بھوک بھوک چلاتا ہے لیکن صرف کہدینے سے اس کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اعضاء کی جنبش، چہرے کے اتار چڑھاؤ کی آوازوں سے بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔

کسی کا محض یہ کہدینا کہ میں بہت رنجیدہ ہوں وہ اثر پیدا نہیں کرتا جو چہرے کے اتار چڑھاؤ اور اعضاء کی جنبش سے پیدا ہو سکتا ہے۔ اس لئے اظہارِ رنج و مسرّت کے لئے زبان ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو ہم اشاروں کے ذریعہ اپنے مطلب کا اظہار کر سکتے ہیں۔ بہرحال اگر زبان سے کوئی بات کہدیں اور اشاروں سے اس میں تاثیر پیدا نہ کریں تو ہماری بات میں زور پیدا نہیں ہو سکتا ہے۔ اس سے ہم اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ جب انسان سوسائٹی میں رہتا ہے تو وہ مزید مختلف طریقوں سے دوسروں کے تاثرات کو بھی محسوس کرتا ہے اور پھر دوسروں کے سامنے ان تاثرات کو پیش کرتا ہے اور جب وہ اس طرح دوسروں کی نقالی کرتا ہے تو ڈرامہ یا ناٹک وجود میں آتا ہے۔ گویا ڈرامہ یا ناٹک انسان کے جذبۂ نقالی کا اظہار ہے ارسطو انسان کو سوشل حیوان ہونے کے ساتھ ساتھ نقال حیوان بھی قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نقالی انسان میں بچپن سے ودیعت کی جاتی ہے اور فطرتاً انسان نقالی سے خوشی محسوس کرتا ہے۔

ڈرامہ تاریخ کے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے اور جب تک انسان میں نقالی کا جذبہ موجود ہے ڈرامہ یا ناٹک بھی موجود رہے گا۔ ڈراما چونکہ صرف دوسروں کے احساسات و جذبات کو منتقل کر دینا ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ سے سوسائٹی کی تمدنی و معاشرتی پہلوؤں کو بھی پیش کرتا ہے اس لئے خود دیگر صنف ادب سے اہمیت میں کسی طرح کم نہیں۔

ڈراما یا ناٹک کی اہمیت جو اس کو دیگر اصناف ادب سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی عوام سے قربت ہے کیونکہ جب ڈراما اسٹیج کیا جاتا ہے اس کو دیکھنے والا کوئی مخصوص طبقہ نہیں ہوتا بلکہ سوسائٹی کے ہر طبقے کے افراد اس میں شامل ہوتے ہیں۔ ڈرامانگار، ناول نویس یا افسانہ نگار کی طرح تمثیل کے مقصود کو کھلے الفاظ میں ظاہر نہیں کر سکتا بلکہ اس کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ کرداروں اور مکالموں سے اپنے مقصد کو اس طرح پیش کر دے کہ عوام کے سامنے وہ آئینہ ہو جائے اس سے ڈراما کو پیش کرنے میں صرف مصنف ہی کی محنت کافی نہیں ہوتی بلکہ کرداروں کو بھی محنت کرنا پڑتی ہے

ڈراما کے لوازم: (۱) اسٹیج :- شیکسپیر کے زمانے میں عام طور پر اسٹیج تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا (۱) پہلا یا سامنے کا اسٹیج جو کسی بھی کھلی ہوئی جگہ مثلاً سڑک یا میدان وغیرہ کا کام دیتا تھا (۲) دوسرا عقبی اسٹیج جس میں کچھ فرنیچر ہوتا تھا اور جو کسی محل، کمرہ یا کونسل ہال یا اسی قسم کے اندرونی مقامات کے لئے استعمال کیا جاتا تھا۔ (۳) تیسرا بالائی اسٹیج جو سین میں ایکٹروں کی تبدیلی سے مقام تبدیل کر دیا جاتا تھا اور دیکھنے والے تصور میں سین تبدیل ہونا محسوس کر لیتے تھے۔ موجودہ زمانے کے اسٹیج کی پیچیدگیاں ناظرین کو بھی الجھن میں ڈال دیتی ہیں اور وہ بمشکل اپنی توجہ پلاٹ و کردار پر مرکوز کر سکتے ہیں۔

(۲) ایکٹر :- اسٹیج ڈراما کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایکٹر کا خیال خود بخود پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ اس کی اہمیت وہی ہے جو موسیقی میں آواز کی۔ موسیقار خواہ کتنا ہی ماہر کیوں نہ ہو لیکن اگر اس کی آواز میں رس اور کشش نہیں ہے تو وہ لوگوں کی توجہ اپنی جانب منعطف نہیں کر سکتا۔ اسی طرح اگر ایکٹر جذبات و احساسات کو اسی طرح پیش نہیں کر سکتا جس طرح ڈرامہ نویس نے محسوس کیا ہے تو ڈرامہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اداکاری خود ایک آرٹ ہے اور اداکار بہت بڑا آرٹسٹ۔ ایک اداکار کی انتہائی کامیابی یہ ہے کہ وہ جس کردار کی نقل کر رہا ہے خود اس سے اس قدر قریب ہو جائے کہ دیکھنے والوں کی ہمدردی و نفرت اس کی ذات سے وابستہ ہو جائے اداکار کا کام صرف مکالمے ادا کرنا نہیں ہے، بلکہ اس کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ ان میں ان کی صحیح روح بھر دے۔ وہ سمجھ لے کہ کہاں اس کو اپنی آواز کم کرنا ہے کہاں زیادہ، کن الفاظ کو رک رک کر ادا کرنا ہے اور کن الفاظ کو تیزی سے، کس لفظ پر زور دینا ہے اور کس پر نہیں یہ تو ہم روز کی زندگی میں دیکھتے ہیں کہ وہ لوگ جو سپاٹ بولنے کے عادی ہوتے ہیں باوجود اس کے کہ ان کے دلائل ٹھوس اور گفتگو مدلل ہوتی ہے۔ اکثر اس شخص سے مقابلے میں ناکامیاب ہو جاتے ہیں جو عام گفتگو اور بول چال میں الفاظ کے استعمال میں مہارت رکھتے ہیں۔ ایک اداکار کا خاص فن اشاروں کے ذریعہ سے احساس و جذبات کا اظہار ہے۔ اگر وہ تاثرات کو اپنے چہرے اور حرکت سے پیدا نہیں کر سکتا تو وہ کوئی خاص تاثر پیدا نہیں کر سکتا۔

(۳) دیگر لوازم :- ڈراما کی تیاری صرف ایک اچھے اداکار اور مکالموں کو اچھی طرح ادا کر دینے پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسٹیج پر اس ماحول کو پیش کرنا ہے جو وقت و زمانے کے مطابق ہو۔ اگر اس میں قومی خصوصیت، کلچر، زبان اور مکان کا لحاظ نہ رکھا جائے تو وہ محض بیکار ہے۔ فرض کیجئے ایک ڈراما اسٹیج کیا جا رہا ہے جس میں باز بہادر اور روپمتی کی داستانِ محبت ہے اب اگر باز بہادر ایک موجودہ جنٹلمین کی طرح منہ میں سگار دبائے سر پر ہیٹ رکھے اور سوٹ بوٹ سے لیس ہو کر آتا ہے تو کوئی شخص اپنی ہنسی ضبط کر سکے گا۔ اس لئے اسٹیج اور لباس کی تیاری میں زمانے کے ماحول تہذیب معاشرت اور اس کے ساتھ ساتھ زبان اور قومی خصوصیات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

ناول اور ڈراما

تاریخی اعتبار سے ڈراما، ناول سے قدیم تر چیز ہے اور ان کے اجزائے ترکیبی کو ایک سمجھنا بڑی غلطی ہوگی انسان کی دل چسپی ہمیشہ سے انسانوں کے جذبات و احساسات سے رہی ہے اور انسان کی اس خواہش پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ وہ اپنے آس پاس کے لوگوں کو ان کے اصل روپ میں دیکھنا چاہتا ہے کیونکہ جب ہم آپس میں ملتے جلتے ہیں اور ہمارے درمیان سوشل تعلقات قائم ہوتے ہیں تو بھی باوجود بے انتہا بے تعلقی کے اپنے کردار پر ایک نقاب ڈالے رہتے ہیں۔ اس نقاب کو الٹ کر دیکھنے کی ہر شخص کی خواہش ہوتی ہے۔ اور اس کی یہ خواہش کبھی داستان کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے، کبھی ڈراما کی صورت میں، کبھی ناول کے روپ میں اور کبھی نظم کے انداز میں۔ ناول ایک مکمل ادبی صنف ہے اور ڈراما مکمل طور پر صنف ادب نہیں، اس کے لئے اسٹیج کی ضرورت بھی ہوتی ہے اسی لئے ڈراما جس قدر پابند ہے ناول اسی قدر آزاد ہے۔ اسی لئے ڈراما انتہائی مشکل آرٹ ہے اور ناول اس کے مقابلے میں آسان ہے ڈراما لکھتے وقت اسٹیج کے متعلق پوری معلومات نہایت ضروری ہیں۔ ولیم ہنری ہڈسن لکھتا ہے کہ:

ناول ہر شخص لکھ سکتا ہے جس کے پاس قلم دوات اور کاغذ ہے لیکن ڈراما لکھنے کے لئے اور بہت کچھ چاہیئے۔

ان دونوں میں سب سے اہم تکنیک کا فرق ہے۔ ولیم ہنری ہڈسن لکھتا ہے کہ:-

"داستان یا ناول کی کہانی بیان کرنے کے لئے ہوتی ہے اور ڈرامہ نقالی ہے جو حرکت و تقریر کے ذریعہ کی جاتی ہے۔"

ناول ایسی صنف ادب ہے جو اپنے اندر ہر چیز کو محیط کر لیتی ہے اور ہر وہ چیز جو ناول نگار بیان کرنا چاہتا ہے؛ آسانی سے بیان کر دیتا ہے۔ نیز اس کے ساتھ قاری کا ذہن خود ہر اس چیز پر غور کرتا اور محسوس کرتا چلا جاتا ہے جو ناول نگار نے محسوس کیا ہے۔

برخلاف اس کے ڈرامہ قاری کو ہزاروں الجھنوں میں پھنسا دیتا ہے اس لئے ہر شخص ڈرامہ میں وہی دل چسپی محسوس نہیں کر سکتا جو ناول میں ہوتی ہے۔ نظر برآں موجودہ ڈرامہ میں اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ ڈرامہ نویس ان معمولی معمولی جزئیات کو بھی بیان کرے جو اسٹیج سے متعلق ہیں۔ وہ اگر کمرے کا منظر بیان کرتا ہے تو کمرے کے فرنیچر اور اس کی وارنش سے لے کر معمولی معمولی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ کرداروں کے کپڑوں کے رنگ، ان کے پہننے کے طریقوں تک کو بیان کرتا ہے۔ وہ کرداروں کی حرکات و سکنات۔ ان کا لب و لہجہ، چہرے کے اتار چڑھاؤ۔ آواز کی بلندی و پستی تک بتلاتا ہے اور بعض ڈرامہ نویس تو کرداروں کے تعارف کے وقت ان کے کریکٹر تک پر ریمارک کر دیتے ہیں مگر پھر بھی ہر شخص سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ ڈرامہ پڑھتے وقت ان معمولی جزئیات پر ایسی ہی نظر رکھے گا۔ ڈرامہ اور ناول میں یہ ایک ایسا بیّن فرق ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ کر دیتا ہے

ڈرامہ کی بنیاد

کسی فن کار سے یہ توقع رکھنا کہ وہ زندگی کے ہر پہلو پر ایک ہی وقت میں روشنی ڈال سکے گا۔ صحیح نہیں۔ کیونکہ زندگی ہزاروں اختلافات سے بھری پڑی ہے۔ ڈرامہ نویس زندگی کے کسی ایک پہلو کو منتخب کر لیتا ہے۔ واقعات میں ایک ربط و تسلسل پیدا کرتا ہے اور پھر کرداروں کے ذریعہ سے ان کو پیش کرتا ہے اگرچہ ڈرامہ نویس خود ان کے متعلق اپنی کوئی رائے نہیں دے سکتا مگر پھر بھی یہ کہہ دینا کہ مصنف خود کو اس سے علیحدہ رکھتا ہے، درست نہیں۔ خود ڈرامہ نویس کی ذات اور اسی کے نظریئے اکثر گوشوں سے جھانکتے نظر آتے ہیں جب ڈرامہ نویسی اسی طرح زندگی کے کسی ایک پہلو یا سوسائٹی کی کسی خاص کمزوری کو منتخب کر لیتا ہے

تو یہی اس کے ڈرامہ کا مواد ہوتا ہے۔ اب ڈرامہ نویس مجبور ہوتا ہے کہ وہ کرداروں کے مکالموں اور مناظر کی تبدیلیوں کو اپنے مواد سے وابستہ رکھے۔ وہ کردار، ماحول اور کردار کی پوزیشن برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتا ہے اسی لئے ڈرامہ کی ماہئیت اور مواد میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان دونوں کو آپس میں جوڑے رکھنے میں ڈرامہ نویس کو واقعات میں کافی کانٹ چھانٹ کرنا پڑتی ہے اور اب یہ اس کی صلاحیت پر موقوف ہے کہ وہ کسی واقعہ کو ڈرامہ کا تسلسل برقرار رکھنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے اور کس کو نہیں اور کن کن واقعات کو اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت اور کرداروں کے اُبھارنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔

صرف واقعہ اور مواد ہی وہ چیزیں نہیں جن پر ڈرامہ کی بنیاد ہوتی ہے بلکہ اس کے علاوہ کشمکش CONFLICT ڈرامہ کا سب سے اہم جزو ہے۔ بغیر کش مکش کے ڈرامہ وجود میں نہیں آ سکتا۔ کش مکش مختلف قسم کی ہو سکتی ہے کبھی دو انسانوں میں کش مکش ہوتی ہے کبھی انسان اور سوسائٹی میں۔ کبھی حقائق اور جذبات میں۔ کبھی خود اپنی خواہشات کی۔ جو نقرہ کے ذریعہ بیان کی جاتی ہیں۔ اس طریقے سے پر ڈرامہ کسی نہ کسی کش مکش سے شروع ہوتا ہے۔

ڈرامہ کا ڈھانچہ: ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ جب یہ کش مکش شروع ہو جاتی ہے تو وہ کن کن مراحل سے گذرتی ہے۔ اس کش مکش کے شروع ہونے کے لئے کسی خاص حادثہ کی ضرورت ہوتی ہے اور پھر حالات و واقعات ہماری نظروں کے سامنے آنے لگتے ہیں اور یہ واقعات مختلف مراحل سے گذرتے ہیں اور پھر اس حادثہ کا کوئی خاص نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ ڈرامہ کو پانچ قدرتی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور انہی پانچ حصوں کے پیشِ نظر پرانے ڈرامے پانچ ایکٹ کے لکھے جاتے تھے۔ لیکن اب اس خیال میں صرف اس قدر تبدیلی ہوئی ہے کہ ڈرامہ کو حسبِ ضرورت ایکٹوں میں تقسیم کر لیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ڈرامہ کے یہ پانچ حصے ہم کو علیحدہ علیحدہ صاف نظر نہیں آتے مگر وہ ہر ڈرامہ میں موجود ہوتے ہیں پانچ قدرتی حصے مندرجہ ذیل ہیں:۔

(۱) تمہید واقعہ (۲) الجھاؤ (۳) نقطۂ عروج (۴) سلجھاؤ (۵) انجام (CONCLUSION) لیکن ان سب سے پہلے تمہید یا انکشاف ضروری ہے۔

(۱) تمہید یا انکشاف اس میں ناظر کو ان ضروری باتوں کے متعلق معلومات فراہم کی جاتی ہیں جو ڈراما سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ ڈراما میں بہت سی ایسی باتیں ہوتی ہیں جن کو ڈرامہ نویس تو بہت کچھ جانتا ہے مگر ناظر نہیں۔ اسی طرح ڈرامہ میں سیکڑوں کردار یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتے ہیں جن کے متعلق ڈرامہ نویس تو اچھی طرح جانتا ہے کہ وہ کون ہیں اور مختلف کرداروں کا آپس میں کیا رشتہ ہے مگر ناظر اس سے قطعی ناواقف ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کا تعارف ڈرامہ نویس کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لئے مختلف طریقوں کو استعمال کیا گیا ہے کبھی تو اس قسم کے تعارف کو کسی ایک کردار کے ذریعہ سے کیا جاتا ہے اور کبھی خود کلامی کے ذریعہ سے اکثر کردار اپنا تعارف کرا دیتے ہیں۔ یہ دونوں طریقے غیر موزوں اور غیر مناسب ہیں۔ اگر پہلا طریقہ ناظر کے لئے اکتا دینے والا ہوتا ہے تو دوسرا طریقہ قطعی غیر دلچسپ اور غیر قدرتی اس لئے ڈرامہ نویس عام طور پر اس کو مکالمات کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور مکالمات کے درمیان میں ایسی دلچسپی پیدا کر تا جاتا ہے کہ ناظر اکتاتے نہیں بلکہ اُن میں گہری دلچسپی محسوس کرنے لگتے ہیں۔ ایک قادر ڈرامہ نویس کے فن کا کمال یہی ہوتا ہے کہ وہ تعارف کو وقتاً فوقتاً اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ وہ بالکل ڈرامہ کا جزو بن جائے۔ بہر حال اس سلسلہ میں جو چیز قابلِ لحاظ ہے وہ یہ ہے کہ انکشاف یا تعارف کا واضح، مختصر، ڈرامائی اور پلاٹ سے ہم آہنگ ہونا ضروری ہے اور اس میں کسی قسم کی بناوٹ کی جھلک نہ نظر آئے۔

(۲) اُلجھاؤ یا کشمکش

پردہ اٹھتے ہی ڈراما کا پلاٹ شروع ہو جاتا ہے اور وہ کش مکش، جس پر ڈرامہ کی بنیاد رکھی گئی ہے ظاہر ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ عام طور پر کوئی پیچیدگی اور کش مکش آہستہ آہستہ کسی کردار کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے اور تدریجی طور پر واضح اور صاف ہوتی چلی جاتی ہے جس سے مختلف کرداروں کے درمیان جد وجہد شروع ہو جاتی ہے اور اب وہ کیفیت جو ایک فرد سے متعلق تھی آہستہ آہستہ دوسروں پر اثر ڈالنے لگتی ہے، یہ ضروری نہیں کہ یہ کش مکش یا پیچیدگی جو ایک کسی فرد کے اندر پیدا ہوئی ہے کسی ایک واقعہ کا ردِّ عمل ہو، بلکہ کبھی تو یہ پیچیدگی کسی ایک واقعہ سے متاثر ہو کر شروع ہوتی ہے اور کبھی متعدد واقعات کسی فرد میں ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کے ذمے وار ہوتے ہیں مگر یہ بات ڈرامہ نویس کے ذہن میں ہمیشہ رہتی ہے کہ ہر واقعہ کے اندرونی اور بیرونی حالات کو اس طرح اجاگر کرے کہ وہ ناظر کے سامنے دونوں پہلوؤں سے آئینہ کی طرح صاف اور روشن ہو جائیں۔ کبھی کبھی کسی ڈراما میں دو مختلف کہانیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ اہم کہانی کی پیچیدگی تو فوراً ظاہر ہو جاتی ہے مگر دوسری کہانی کی پیچیدگی جو اس کے ساتھ حرکت کر رہی ہے دیر تک سامنے نہیں آتی۔ پیچیدگی یا کش مکش شروع ہونے کے بعد ڈراما کا سب سے اہم دور شروع ہوتا ہے جس میں کہانی۔ ماحول۔ اثرات اور پیچیدگیوں سے گذرتی ہوئی نقطۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے۔ یہی وہ دور ہوتا ہے جس سے کسی ڈرامہ نویس کی ذہانت کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کس طرح واقعات، حالات اور کرداروں کے اندرونی احساسات کا جائزہ لے رہا ہے۔ ایک ذہین اور فن کار ڈرامہ نویس غیر ضروری واقعات کو، خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں نظر انداز کر دیتا ہے اور ضروری واقعات کو بھی اختصار سے پیش کر کے اپنی فن کاری کا ثبوت دیتا ہے۔

ڈراما کے اس حصہ میں اس بات کا خیال رکھنا نہایت ضروری ہے کہ واقعات میں ربط ہو اور کوئی غیر متعلق واقعہ پیش نہ کر دے یا کوئی ایسا واقعہ، جو کردار کے مطابق نہیں ہے اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ کہانی برابر آگے بڑھتی رہے۔ اگر کہانی آگے نہیں بڑھتی تو پھر ڈرامہ نویس مکالموں میں کتنا ہی زور کیوں نہ پیدا کرے ڈراما غیر دلچسپ اور غیر موثر ہوگا۔

کہانی کے واقعات میں تسلسل ضروری ہے، دوسرے یہ کہ واقعات نتائج غیر حقیقی نہ معلوم ہوں۔

(۳) نقطۂ عروج

چونکہ ڈراما کے واقعات کا سلسلہ لامتناہی نہیں اس لئے جلد یا بدیر ایک ایسا مقام آجاتا ہے جہاں واقعات کے مطابق کہانی ایک فیصلہ کن مرحلہ میں داخل ہو جاتی ہے جس کو ہم ڈراما کا نقطۂ عروج کہتے ہیں۔ ویسے تو ڈراما میں ایسے کئی مقام آتے ہیں کہ لوگ یہ معلوم کرنے کے لئے بے چین ہو جاتے ہیں کہ اب کیا ہوگا؟ لیکن ڈرامہ کا نقطۂ عروج وہی ہے جہاں سے کہانی ایک فیصلہ کن مرحلہ میں داخل ہوتی ہے اور ایک نیا موڑ اختیار کر لیتی ہے۔ ڈراما کو نقطۂ عروج تک پہونچانے اور اس کو ایک نیا موڑ دیتے وقت اس کا لحاظ ضروری ہے کہ جو موڑ کہانی میں پیدا ہوا ہے وہ غیر فطری تو نہیں!

بعض مصنفین نقطۂ عروج کو فوراً نہیں لاتے بلکہ برابر یہ کوشش کرتے ہیں کہ جہاں تک ہو سکے نقطۂ عروج کو دُور رکھا جائے۔ بہر حال نقطۂ عروج جلد آئے یا بدیر، لیکن اس کو قدرتی اور منطقی ہونا ضروری ہے۔ ڈراما میں نقطۂ عروج نہایت اہم حصہ ہے کیونکہ ڈراما جس قدر نقطۂ عروج سے قریب ہوتا جاتا ہے ڈرامہ نویس کی ذہانت و فن کاری کا امتحان سخت سے سخت ہوتا جاتا ہے یوں تو ہر شخص پہلے ہی سے نتیجہ کے متعلق اپنی رائے قائم کر لیتا ہے کہ ایسا ہوگا مگر پھر بھی اس کے ذہن میں ایک بے چینی ہوتی ہے کہ وہ جلد از جلد سب کچھ معلوم کرے۔ اس کی سانس رُک جاتی ہے اور دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے اور اپنے کردار کی قسمت کا بے چینی سے انتظار کرتا ہے۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کا یہ کردار جلد از جلد کش مکش سے گذر جائے جس میں وہ مبتلا ہے۔ یہ حصہ ڈرامہ کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے۔ اگر یہ ڈرامہ نویس کی خامکاری کے باعث کمزور رہ گیا تو پھر ڈراما کی دلچسپی اور اہمیت ختم ہو جاتی ہے چونکہ یہ ڈراما کا سب سے دلچسپ حصہ ہے اس لئے عام طور پر ڈرامہ نویس اس کو دیر تک سامنے نہیں لاتے تاکہ لوگوں کی دلچسپی ختم نہ ہو۔

(۴) سُلجھاؤ نقطۂ عروج گذر گیا اور ڈراما اب چوتھے دور میں داخل ہوتا ہے جس کو سلجھاؤ کہتے ہیں۔ اگر ڈراما کامیڈی ہے تو پھر ہیرو اور ہیروئن کے سامنے سے وہ مشکلات علیحدہ ہونا شروع ہو جاتی ہیں جن کے باعث انھیں الجھنوں، پیچیدگیوں اور کشمکش میں مبتلا ہونا پڑا تھا اور اگر ٹریجیڈی ہے تو پھر وہ تمام عناصر ہٹنا شروع ہو جاتے ہیں جن کے باعث برائیاں ابھی تک اپنا اثر قایم نہیں کر سکی تھیں۔ اب وہ آزادی سے اپنا عمل کرنے لگتی ہیں۔

بہرحال ڈرامہ کا نتیجہ طربیہ ہو یا المیہ، نقطۂ عروج تک پہونچنے سے پہلے ناظر یا قاری جس ذہنی کشمکش میں مبتلا تھا وہ دور ہونے لگتی ہے۔ لیکن اب ایک مشکل یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ کس طرح دلچسپی کو برقرار رکھا جائے۔ اسی لئے عام طور پر ڈرامہ نویس نقطۂ عروج تک کہانی کو پہونچانے میں دیر لگاتے ہیں اور نقطۂ کے بعد بہت تیزی کے ساتھ نتیجہ پر پہونچنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ وہ اس مشکل مسئلہ سے آسانی سے گذر جائیں۔ المیہ ڈراموں میں تو یہ دلچسپی برقرار رہتی ہے مگر طربیہ ڈراموں میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لئے کچھ ایسے واقعات پیش کرنا پڑتے ہیں جس سے انجام تک پہونچنے میں کچھ رکاوٹیں پیدا ہو جائیں۔ اب چونکہ واقعات کا ایک نیا موڑ شروع ہو جاتا ہے اس لئے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ اب واقعات میں تسلسل کی ضرورت نہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے، بلکہ اب تو ڈراما نویس کے آرٹ کا اور سخت امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ اس حصّہ کے ہر واقعہ کو تمام واقعات سے مربوط ہونا چاہیئے۔

(۵) انجام چوتھے مرحلے سے گذرنے کے بعد ڈراما اب آخری مرحلہ یعنی اختتام یا انجام میں داخل ہوتا ہے۔ موجودہ زمانے کے ڈرامے عام طور پر کسی خاص نتیجہ تک نہیں پہونچاتے۔ نتیجہ کو اس طرح مبہم چھوڑ دینے کا منطقی سبب یہ ہے کہ زندگی بہت پیچیدہ اور ہزاروں تضاد کا مجموعہ ہے ایک واقعہ کے بعد دوسرے واقعہ کا ہونا ناگزیر ہے اس لئے زندگی کے پیچیدہ واقعات کے متعلق کوئی آخری رائے دینا ممکن نہیں لیکن ڈرامہ میں چونکہ زندگی کو ہم آرٹ کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے زندگی کے پیچیدہ واقعات کے متعلق کوئی آخری رائے دینا ممکن نہیں۔ لیکن ڈرامہ میں چونکہ زندگی کو ہم آرٹ کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے اس میں انجام کو اس طرح مبہم چھوڑ دینا غلط ہے ڈرامہ طربیہ ہو یا المیہ ڈرامہ نویس کے لئے یہ بات ضروری ہوتی ہے کہ وہ اپنے ڈرامہ کے انجام کو ان حالات سے مربوط رکھے جو جدوجہد کے درمیان ظاہر ہوئے تھے اور نقطۂ عروج پر پہونچنے سے قبل جن کے متعلق ایک دھندلا سا تصور پیدا ہو گیا تھا جس طرح واقعات اور ان کے نتائج کو غیر منطقی نہ ہونا چاہیئے اسی طرح انجام بھی غیر منطقی نہ ہونا چاہیئے۔

ڈراما کو المیہ سے بچانے کے لئے درمیان میں کسی ایسے واقعہ کو داخل کر دینا جو اس کے انجام کو تبدیل کر دے، یوں تو غیر مستحسن ہے مگر ان مصنفین کو جو طربیہ ڈرامہ لکھتے ہیں اس قدر موقع ضرور دیا جاتا ہے کہ وہ انجام کو المیہ سے بچانے کے لئے کسی ایسے غیر متوقع واقعہ کے اظہار یا کسی کردار کو یکایک سامنے لاکر واقعات کے رُخ بدل دیں لیکن یہ ضروری ہے کہ ڈراما کی اخلاقی و جمالیاتی قدریں مجروح نہ ہوں۔

پلاٹ پلاٹ ڈراما کا بڑا اہم حصہ ہے جس کے بغیر کوئی ڈرامہ وجود میں نہیں آتا۔ اگر ہم ڈراما اور ناول کے پلاٹ کا مطالعہ کریں تو ہم کو دونوں کے اجزائے ترکیبی میں کوئی فرق نظر نہ آئے گا۔ مگر دونوں کو مختلف حالات میں کام کرنا پڑتا ہے ناول نگار کو آزادی ہوتی ہے کہ وہ جس قدر چاہے اپنے مواد کو پھیلائے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا۔ ناول پڑھتے وقت قاری جس قدر چاہے وقت دے سکتا ہے مگر ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل نہیں ہوتی۔ کیونکہ جب کوئی شخص ڈراما کو دیکھنے بیٹھتا ہے تو اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ اس کو ایک مرتبہ ہی دیکھ لے اس لئے ڈراما نویس ہر ہر مقام پر اختصار کو پیش نظر رکھتا ہے اس لئے وہ واقعات میں کانٹ چھانٹ اور غیر ضروری واقعات کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہوتا ہے اس لئے ارسطو نے ڈرامہ نویس کو نصیحت کی ہے کہ اسے اپنے پلاٹ کی ترتیب میں کسی داستان کو کام میں نہیں لانا چاہیئے کیونکہ داستانیں عام طور پر غیر ضروری اور غیر دلچسپ واقعات سے پُر ہوتی ہیں اس لئے ڈراما کے پلاٹ میں غیر ضروری واقعات، خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں۔ نظر انداز کر دینا ضروری ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ناول نگار کے مقابلے میں ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل ہوتی ہے کہ وہ ان چیزوں کو اسٹیج سیٹنگ کے ذریعہ ظاہر کر دیتا ہے اور ان تمام غیر ضروری تفصیل سے بچ جاتا ہے جو ناول نگار کے لئے ناگزیر ہیں۔

جب ہم پلاٹ کا ذکر کرتے ہیں تو سب سے پہلے جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ڈراما نویس نے جو پلاٹ منتخب کیا ہے اور جو واقعات وہ پیش کر رہا ہے وہ زندگی سے کس قدر قریب ہیں۔ وہ زندگی کی صحیح نمائندگی بھی کرتے ہیں یا نہیں؟ وہ کچھ واقعات تو نہیں جو زندگی سے ہم آہنگ نہ ہوں۔

دوسری چیز پلاٹ کی ترتیب میں اخلاقی قدریں ہیں۔ ایک ڈراما اسی وقت بڑا کہا جا سکتا ہے جبکہ اس کی جڑیں ہماری روزانہ کی زندگی میں بہت گہری ہوں۔ وہ ایسے لوگوں کی داستانیں نہ ہوں جو مافوق الفطرت ہیں جو زندگی سے بہت دور ہیں اور جن کا عام زندگی سے کوئی واسطہ نہیں۔ بلکہ ایسے لوگوں کی داستانیں ہوں جو عام زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ جو ہماری زندگیوں سے متاثر ہوتے ہیں —— اور ہم کو زندگی سے متاثر کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ڈراما کو صرف انسانی زندگی کے اس حصہ کا نمائندہ سمجھ لیا جائے جس کو ٹریجیڈی کہتے ہیں بلکہ ڈراما کا تعلق انسانی زندگی کے اس حصے سے بھی ہے جس کو کامیڈی کہتے ہیں۔ کیونکہ انسان جہاں اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں میں دلچسپی لیتا ہے وہیں اس کی زندگی کا انحصار روز کی ان چند خوشیوں پر بھی ہے جو اس کو حاصل ہوتی ہیں۔ اس لئے پلاٹ کے انتخاب میں خواہ زندگی کے روشن پہلو کو دیکھا جائے خواہ تاریک کو۔ اسے زندگی سے علیحدہ نہیں ہونا چاہیئے بلکہ قریب تر ہونا چاہیئے کیونکہ ڈراما کے پلاٹ کی بڑائی اس کی حقیقی زندگی کی قدروں میں پوشیدہ ہے۔ پلاٹ اور واقعات منتخب کرتے وقت ڈرامہ نویس کا اولین فرض ایسے واقعات کا انتخاب کرنا ہے جس پر وہ بغیر جھجک کے رائے دے سکے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوگا کہ ایک ہی واقعہ پر مختلف ڈرامہ نویسوں کی رائیں دلچسپی کا سبب بن سکتی ہیں۔

ہم پلاٹ کی دو قسمیں کر سکتے ہیں۔ مربوط اور غیر مربوط —— غیر مربوط پلاٹ میں تسلسل و ہم آہنگی نہیں ہوتی وہ واقعات کا ایک مجموعہ ہوتے ہیں، جن میں سے کچھ کا تعلق اصل واقعہ سے ہوتا ہے اور کچھ کا نہیں۔ ایسے پلاٹ غیر دلچسپ ہوتے ہیں اور دیکھنے والے جلد گھبرا اٹھتے ہیں۔ برخلاف اس کے مربوط پلاٹ میں واقعات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ تمام واقعات ایک ہی سلسلہ کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں۔ اس میں ناظر یا قاری کو ڈرامہ کی غایت سمجھنے میں زیادہ کوشش نہیں کرنا پڑتی بلکہ وہ آسانی سے اس مرکزی خیال کو پا لیتا ہے جس پر ڈرامہ کی بنیاد قائم ہے۔ اس طرح کے پلاٹ پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ واقعات کا یہ تسلسل غیر قدرتی چیز ہے۔ اس اعتراض کو کسی حد تک تسلیم کیا جا سکتا ہے لیکن پھر بھی اس کا جواب یہ ہے کہ زندگی میں واقعات کا تسلسل کے ساتھ پیش آنا ممکن نہیں ہے اور زندگی میں ایسے واقعات کا پیش کرنا کہ ان میں تسلسل اور ربط ہو غلط نہیں کہا جا سکتا۔ ان میں پہلی چیز متوازیت Parallelism اور دوسری تقابل Contrast ہے۔ متوازیت ڈراما کو زیادہ ذی اثر بنانے کے لئے استعمال کی جاتی ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ ایک ہی جیسے واقعہ کو دہرایا جائے یعنی اگر کوئی واقعہ ڈرامے کے حصہ میں پیش آیا ہے تو بالکل ایسا ہی دوسرے حصے میں دوسرے طریقے سے پیش کیا جائے اس سے ڈرامائی قدریں بڑھ جاتی ہیں اور وہ تمام مختلف اجزاء جن کے ذریعے سے ڈراما کا پلاٹ ترتیب دیا گیا ہے ایک وحدت میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈراما دو مختلف پلاٹوں سے ترتیب دیا جاتا ہے جن میں بظاہر ہمیں کوئی تعلق نظر نہیں آتا مگر جب ایک ہی واقعہ یا ایک ہی خیال دونوں کہانیوں کا علیحدہ علیحدہ محرک بنتا ہے تو ہمیں ڈراما کی غایت سمجھنے میں ذرا دقت پیش نہیں آتی بلکہ متوازیت کی اس طرح کی مثالیں ہم کو شیکسپیر کے ڈراموں میں بہت ملتی ہیں A mid summers night dream اس کی بڑی اچھی مثال ہے

جس میں ڈرامہ نویس محبت کو ایک خلافِ عقل جذبے سے تعبیر کرتا ہے۔ ایسا جذبہ جس میں لڑکیاں اپنے والدین کی حکم عدولی کرتی ہیں اور عشاق تباہی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس میں شیکسپیئر اپنے مرکزی خیال کو نمایاں کرنے کے لئے اصلی پلاٹ کے ساتھ Queen of fairies کا قصہ شروع کر دیتا ہے اور متوازیت سے مدد لیتا ہے اور دونوں کہانیوں میں محبت کے اثرات بتاتا ہے۔ ڈراما کے پلاٹ کی ترتیب میں تقابل بڑی اہم چیز ہے کیونکہ انسان کو ہر ہر قدم پر ہزاروں اختلافات سے واسطہ پڑتا ہے اسی کشمکش سے دنیا کی رونق قایم ہے۔ ڈراما کے سلسلہ میں اس کو یوں سمجھئے کہ ڈراما یا تو طربیہ انداز میں شروع کیا جاتا ہے اور المیہ انداز میں ختم ہوتا ہے یا المیہ انداز میں شروع ہوتا ہے اور طربیہ طور پر انجام پذیر ہوتا ہے اس تمہید سے نقطۂ عروج تک پہنچنے اور نقطۂ عروج سے انجام تک پہونچنے میں ایک نمایاں اختلاف نظر آتا ہے اور خاص طور پر المیہ ڈراموں میں یہ فرق بہت نمایاں ہوتا ہے۔ —— ہم دیکھتے ہیں کہ ابھی حالات کس طرح گذر رہے تھے اور کس معمولی غلطی یا کسی کردار کی معمولی لغزش نے حالات کو بالکل بدل دیا ہے اور اسی طرح پلاٹ کے ان دو حصوں میں ایک نمایاں فرق پیدا ہو گیا ہے۔ یہ اختلاف سنجیدہ اور المیہ ڈراموں میں کامک کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے یعنی سنجیدہ پلاٹ کے ساتھ ایک دوسرا پلاٹ شروع کر دیا جاتا ہے جس میں قطعی سنجیدگی اور الم نہیں ہوتا۔ ایسے موقعہ پر ڈرامانویس متوازیت اور تقابل دونوں سے کام لیتا ہے یعنی پلاٹ جو صرف کامک کے لئے استعمال ہوتا ہے اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کا مرکزی خیال اصل واقعہ سے ہم آہنگ بھی ہو اور ایسا معلوم ہو کہ دونوں واقعے ایک ہی اصل کے حصے ہیں مگر دونوں میں اس طرح اختلاف پیدا ہو جائے کہ ایک واقعہ کو سنجیدہ طور پر دیکھئے تو اس پر سنجیدگی کا اثر ہو اور ویسے ہی دوسرے واقعے کو دیکھئے تو قہقہے لگائے۔ اس طرح نقطۂ اختلاف پیدا کر کے ڈرامانویس ناظر یا قاری کو ایک وقتی تسکین دینا چاہتا ہے۔ کیونکہ مسلسل ایک ہی قسم کے المیہ اور سنجیدہ واقعات سے انسان دوچار ہوتا ہے تو گھبرا جاتا ہے۔

یہاں ایک اور تقابلی اختلاف کا ذکر کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ اس کو ڈراما کی اصطلاح میں ڈرامائی طنز کہتے ہیں یہ ایک ہی چیز کے دو مختلف رُوپ ہیں جو تقابل سے ظاہر کئے جاتے ہیں۔ اس کی تشریح ہم اس طرح کر سکتے ہیں کہ جو بات اسٹیج پر کہی جاتی ہے، ناظر یا قاری کا علم اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف یا تو موقع و محل کا ہو سکتا ہے یا واقعہ کا یا طنز کا، لیکن اگر غور سے ڈراما کا مطالعہ کیا جائے تو عام طور پر تمام حالتیں ملی جلی ظاہر ہوتی ہیں اور علیحدہ علیحدہ ان کو ظاہر نہیں کیا جاتا۔

مثال کے طور پر اس کو ہم اس طرح ظاہر کر سکتے ہیں کہ کسی ڈراما میں کوئی سازش کی جا رہی ہے جس سے قاری بخوبی واقف ہے کہ اس کا علم اس شخص کو ہے جس کے متعلق سازش ہے مگر سازشی گروہ سمجھتا ہے کہ شخص متعلقہ اس سے واقف نہیں، اس قسم کے ڈرامائی طنز کو بڑی اچھی مثال شیکسپیئر کے ڈرامہ ہنری پنجم میں ملتی ہے۔

بعض ڈرامائی طنز اس طرح پیش کئے جاتے ہیں کہ ہم یقین رکھتے ہیں کہ ایسا ہی ہوگا لیکن انجام ویسا نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر ایک مجرم کو گرفتار کیا جاتا ہے ہمیں یقین ہے کہ وہ اپنے بے گناہ ہونے کا ثبوت پیش کرے گا۔ مگر جب عدالت میں پیش ہوتا ہے تو مجرم ہونے کا اقبال کر لیتا ہے۔ ڈرامائی طنز کا ایک طریقہ ایسے الفاظ کا استعمال بھی ہے جس کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک بولنے والا اس کو کسی اور معنی میں بول رہا ہے اور سننے والا اس کے کچھ اور معنی سمجھ رہا ہے یا بولنے والا جو الفاظ بول رہا ہے وہ خود اس کے معنی سے واقف نہیں جن سے مخاطب واقف ہے!

پلاٹ پر اس قدر بحث کر لینے کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پلاٹ کی فنکارانہ دلچسپی اس بات سے متعلق ہے کہ قصہ کے بعض حصہ کو قاری یا ناظر سے اس وقت پوشیدہ رکھے جائیں جب تک کہ اصل بات کا انکشاف خود بخود نہ ہو جائے یا تمام واقعات کیرکٹر اور محرکات کا شروع ہی میں انکشاف کر دینا ضروری ہے۔

بعض کا خیال ہے کہ تمام جزئیات ڈرامہ کے انکشاف سے پلاٹ کی دلچسپی برقرار نہیں رہتی مگر یہ خیال غلط ہے۔ کیونکہ اصل دلچسپی خود پلاٹ کے اندر موجود ہوتی ہے اور بہت سی وہ باتیں جن سے ناظرین یا قاری واقف ہوتا ہے۔ خود ڈرامہ میں حصہ لینے والے بہت سے کردار ان سے واقف نہیں ہوتے اور اس طرح ناظر کو کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے اب محرکات اور کرداروں کو پوشیدہ رکھنا بہت پُرانا آرٹ ہو چکا ہے۔ موجودہ زمانے میں تمام جزئیات کو بیان کر دینا اور پھر پلاٹ کی دلچسپی برقرار رکھنا بہت بڑا آرٹ مانا جاتا ہے۔ پلاٹ کے ساتھ ساتھ اگر ڈرامہ کے تین اہم عناصر اتحادِ زمان، اتحادِ مکان اور اتحادِ عمل پر غور کر لیں تو نامناسب نہ ہوگا۔

سب سے پہلے ہم اتحادِ زمان پر غور کریں۔ اتحادِ زمان سے مراد وہ وقت ہے جس میں ڈرامہ کا عمل ختم ہو جاتا ہے اس کے لئے عام طور پر چوبیس گھنٹے کا وقت مقرر ہے اس سے زیادہ وقت کی کہانی جو مہینوں اور ہفتوں کے دوران ختم ہو جائے بہت مشکل ہے اس لئے اتحادِ زماں کو ڈرامہ کا کوئی ایسا قانون سمجھ لینا کہ اس پر عمل ناگزیر ہے غلط ہے اس کو صرف تھیوری تک تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اتحادِ زمان کے بعد اتحادِ مکان ہے یعنی ڈرامے کے واقعات کو جگہ کی قید لازمی ہے یعنی جس شہر یا جس قصبے کے واقعات کسی کی کہانی میں دُہرائے جاتے ہیں وہ اس قصبے یا شہر سے باہر نہ نکلیں اتحادِ مکان کے متعلق ارسطو بالکل خاموش ہے جہاں وہ ڈرامے کے متعلق وہ اپنی رائے دیتا ہے وہاں اتحادِ زماں کے متعلق تو لکھتا ہے کہ اس کو سورج کی ایک گردش پر ختم ہو جانا چاہئے لیکن اتحادِ مکان کے متعلق اس کی کوئی رائے موجود نہیں شیکسپیئر اکثر اپنے ڈراموں میں اتحادِ مکان پر دھیان نہیں دیتا اس لئے ڈراما پر اتحادِ مکان کی قید لگانا مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ ان دونوں اتحادوں کو دیکھ لینے کے بعد ہمیں اب اتحادِ عمل پر غور کرنا ہے اتحادِ عمل سے مراد صرف ایک پلاٹ نہیں بلکہ مختلف پلاٹوں کا اتحاد مراد ہے کہ وہ سب ایک ہی پلاٹ کے مختلف اجزاء معلوم ہوں ان کا علیحدہ علیحدہ کوئی وجود نہ ہو۔

کردار نگاری

اب ہم ڈرامے کے ایک اور اہم جزو کردار نگاری کا مطالعہ کریں گے کیونکہ کردار نگاری ہی سے ایک ڈراما نویس اپنے ڈرامے کو زندہ جاوید بنا سکتا ہے اور کردار نگاری ہی کے ذریعہ ڈراما کی افادی جمالیاتی اور فنکارانہ قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ سب سے پہلی چیز کردار نگاری میں یہ پیشِ نظر ہوتی ہے کہ ڈرامے کے کردار کیا عام انسانوں سے مشابہ نہیں یا مافوق البشر ہیں جن کا ہم نے اپنی روزانہ اور عام زندگی میں کبھی مطالعہ نہیں کیا۔ ایسی ہستیاں جن سے کبھی ہمارا واسطہ اور تعلق نہ رہا ہو ہماری توجہ کو کبھی اپنی جانب منعطف نہیں کرا سکتیں بلکہ اکثر ہمیں اکتا دینے والی ہوتی ہیں اس لئے ڈراما نویس کا اوّلین فرض یہ ہے کہ وہ اپنے ڈرامے کے کرداروں کے انتخاب میں ایسے لوگوں کو رکھے جو عام انسانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرامہ کے کرداروں کو ایسی جگہ سے تلاش کرنے کی ضرورت نہیں جو ہمارے تجربات اور مشاہدات سے بالاتر ہوں۔ یہاں ایک چیز ہمیں ذہن نشین کر لینا چاہئے کہ ڈراما کی کردار نگاری اور ناول کی کردار نگاری میں فرق ہے ناول نگار کو کردار نگاری میں جو آسانیاں حاصل ہیں وہ ڈراما نویس کو نہیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں کو براہِ راست پیش کرتا ہے ان کے اوپر اپنی رائے دے سکتا ہے اور ان کے جذبات و احساسات کو بیان کر سکتا ہے لیکن ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا نہ تو وہ اپنے کرداروں پر کوئی رائے دے سکتا ہے اور نہ اپنے طور پر ناظر یا قاری کو ان کے متعلق کسی قسم کی معلومات فراہم کر سکتا ہے اس لئے عام طور پر کسی ناول کے کرداروں کے مقابلے میں ڈرامے کے کردار زیادہ کامیاب اور زندہ جاوید ہوتے ہیں، موجودہ زمانے میں نفسیات کا مطالعہ ادب کا ایک اہم جزو بن گیا ہے جو ناول نگار اور ڈراما نویس کے امتحان کی کسوٹی ہے اس کسوٹی پر ناول نگار تو آسانی اور کامیابی سے گذر جاتا ہے مگر جس نے ڈراما نویس کے لئے یہ دقتیں پیدا کر دی ہیں کہ وہ کس طرح ایک محدود دائرہ میں رہ کر ان حالات اور جذبات کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پھر انسانی جذبات اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ان کو فی الحال کسی سائنس کی مدد سے نہیں پرکھا جا سکتا کیونکہ

ایک ہی واقعہ کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف ہوتے ہیں اس سے ڈراما نویس کی ذمہ داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں اور بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما نویس اس امتحان سے کامیابی کے ساتھ نہیں گزر سکتا۔ مگر ابھی ڈراما نویس کے ہاتھ میں پلاٹ اور پلاٹ میں متوازیت اور تقابل کا بڑا ہتھیار ہوتا ہے جس سے ایک واقعہ کے مختلف اثرات اور ان کے مختلف ردِعمل کو ظاہر کیا جا سکتا ہے اور مختلف کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا جا سکتا ہے ——— لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ ڈراما نویس نے فطرتِ انسان کا گہرا مطالعہ کیا ہو۔ وہ ان کے حرکات کو سمجھتا ہو جن سے انسانی جذبات حرکت پذیر ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پلاٹ کی بحث میں ہم نے بتایا تھا کہ ڈراما کے لئے اختصار بہت ضروری ہے۔ یہی اختصار کردار نگاری میں بھی لازمی ہے ایک ناول نگار تو جس قدر چاہے اپنے کرداروں کو پھیلا سکتا ہے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا اور اختصار کا دامن نہیں چھوڑ سکتا۔ اس کو قدم قدم پر اختصار سے کام لینا پڑتا ہے ایک محدود دائرہ میں وہ اپنے کرداروں کی اندرونی و بیرونی کشمکش کا اظہار کرنے پر مجبور ہوتا ہے ——— اسی کے ساتھ اس کے سامنے کہانی کو آگے بڑھانے کا مسئلہ ہوتا ہے۔ اس لئے ڈراما نویس کا اوّلین فرض یہ ہے کہ وہ اختصار کا دامن نہ چھوڑے اور ممکن طریقے سے اختصار سے کام لے۔ بعض ڈراما نویس یہ سوچتے ہیں کہ وہ اپنے ڈرامے کو جس قدر پھیلائیں گے اسی قدر ان کے کردار نمایاں ہوں گے اور اس طرح مرکزی خیال کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوگی، غلط ہے۔ کسی کردار اور پلاٹ کی بڑائی اس کے اختصار میں ہے نہ کہ اس کی طوالت میں۔

کردار نگاری میں اس کی بھی ضرورت ہے کہ ڈراما نویس اپنی توجہ اس خاص نکتہ اور کردار کی اس خاص خصوصیت پر مرکوز کر دے جس کو وہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں کرنا چاہتا ہے اس سے اختصار کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا اور وہ ان تمام غیر ضروری تفصیلات سے بچ جائے گا۔ جو اختصار کی راہ میں حائل ہیں۔ پروفیسر ٹو مین لکھتے ہیں کہ :

"ڈرامہ میں ہیرو یا کسی خاص کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنا لازم ہے جو کہانی کے بہاؤ میں مدد دے، لیکن کسی کردار کو نمایاں کرنے کے لئے ایسے واقعات داخل نہیں کرنا چاہئے جو کردار کی شخصیت سے علیحدہ ہیں۔ جو ڈرامہ پر براہِ راست کسی پہلو سے اثر نہیں ڈالتے اور نہ کہانی جس مرکزی خیال پر گردش کر رہی ہے اس سے ان کا واسطہ اور تعلق ہے اگر اس طرح کردار نگاری میں غیر ضروری خصوصیات کو اُجاگر کیا گیا تو اس کو ہم نا واجب کردار نگاری کہیں گے"۔

ڈراما میں اس کے علاوہ ایک چیز یہ بھی ہے کہ ڈراما نویس خود کو ڈراما کی شخصیتوں سے قطعی علیحدہ رکھے۔ یہی چیز ڈراما اور ناول کی کردار نگاری میں فرق پیدا کرتی ہے۔ ناول نگار خود کو کرداروں سے بے تعلق نہیں کر سکتا۔ وہ ان کے احساسات و جذبات پر رائے دیتا ہے اور ان کی اندرونی کشمکش اور پوشیدہ محرکات کو بیان کرتا ہے۔ ان کی اچھی اور بُری خصوصیات پر اظہارِ خیال کرتا ہے مگر ڈراما نویس صرف ایک ناظر ہوتا ہے جو دور کھڑے ہو کر ان کا مطالعہ کرتا ہے اور کیمرہ کی طرح ہر اس چیز کو جو اس کے سامنے آتی ہے دوسروں پر ظاہر کر دیتا ہے اور خود بے تعلق رہتا ہے اس سے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ ڈراما نویس اپنے خیالات اور نظریات کو ڈراما کے ذریعہ پیش نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ صحیح نہیں کیونکہ ہر ڈرامہ میں مصنف کے نظریات اور رجحانات اکثر گوشوں سے جھانکتے نظر آتے ہیں ——— ڈراما نویس کی کرداروں سے بے تعلقی کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ غایت اور مرکزی خیال سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے خیالات اور نظریات ڈراما ہی کے کرداروں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کسی پلاٹ کے لئے کردار پیدا کئے جاتے ہیں، غلط ہے، بلکہ کرداروں کی کشمکش، ان کے اندرونی جذبات اور بیرونی ماحول سے پلاٹ خود بخود وجود میں آجاتا ہے۔ یہ پلاٹ نہیں ہوتا جو کرداروں کے احساسات و جذبات کا رُخ بدل دیتا ہے بلکہ یہ کردار ہوتے ہیں جو پلاٹ کا رُخ بدل دیتے ہیں۔ تھیکرے نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ "میں اپنے کرداروں کو کنٹرول نہیں کر سکتا میں ان کے ہاتھ میں ہوتا ہوں اور وہ جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں"۔ اس سے ظاہر ہے کہ پلاٹ اور کرداروں کے تعلق میں پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں بلکہ کرداروں کی ہے۔

مکالمے ڈراما نویس ہر کردار کو مکالموں کے ذریعے سے پیش کرتا ہے اور انہی کے ذریعے سے وہ کرداروں کی اندرونی کش مکش اور بیرونی مشکلات کا اظہار کرتا ہے اس لئے مکالموں میں اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ لفظ جو کسی کردار کے زبان سے نکلے اس کو کردار کی شخصیت اور فطرت سے ہم آہنگ ہونا چاہیئے اور اس کے مکالموں کی بنیاد اس کے خیالات و جذبات پر ہونا چاہیئے کیونکہ مکالموں میں ذرا سی بھی لغزش کردار کو اس کے اصل منصب سے ہٹا سکتی ہے جو مکالمے کسی ڈراما میں بولے جائیں وہ ایسے بکھرے ہوئے دانے نہ ہوں جن کے جمع کرلینے سے کچھ بھی حاصل نہ ہو بلکہ ایسے دانے ہوں کہ جب وہ جمع کئے جائیں تو سب مل کر ایک وحدت میں منسلک کئے جاسکیں اس سے اول تو اختصار کا مسئلہ حل ہو جائے گا دوسرے یہ کہ ہر کردار اپنے صحیح روپ میں نظر آنے لگے گا اور مرکزی خیال بھی نمایاں ہوگا۔

ڈراموں میں ہم کو اکثر ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو اکثر تنہا کھڑے ہو کر اپنے خیالات کا اظہار بلند آواز سے کرتے ہیں اسے خود کلامی کہتے ہیں چونکہ ڈراما میں ناول کی طرح کسی چیز پر تبصرہ نہیں کیا جاسکتا اس لئے اس شکل کے پیش نظر ڈرامہ میں خود کلامی کا ذریعہ اختیار کیا گیا ہے ہرچند یہ بات غیر فطری سی ہے مگر بعض اوقات حالات کے تحت اس کی ضرورت اس لئے پیش آتی ہے کہ وہ بات جو کوئی شخص سوچ رہا ہے اس کا اظہار ناظرین پر بھی ضروری ہوتا ہے تاہم جہاں تک ممکن ہو خود کلامی سے احتراز کرنا چاہیئے۔ مکالموں کا فطری ہونے کے ساتھ ساتھ دلچسپ اور برمحل ہونا بھی ضروری ہے ان میں زبان پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے تاکہ کوئی کردار ایسی زبان استعمال نہ کرے جو بناوٹی اور غیر فطری ہو۔

ڈراما کی اقسام (۱) المیہ (TRAGEDY) ٹریجڈی ڈراما کی وہ قسم ہے جو سب سے زیادہ سنجیدہ ہوتی ہے جس کا اختتام ناکامی پر ہوتا ہے اور جس میں سب سے اعلیٰ کردار عام طور پر اپنی کسی کمزوری کے باعث ناکامی سے دوچار ہوتے ہیں۔

(ب) طربیہ (COMEDY) ڈراما کی یہ قسم طربیہ انداز میں اختتام پذیر ہوتی ہے جس میں زندگی کو زیادہ سنجیدہ انداز میں پیش نہیں کیا جاتا اور جس میں قہقہے ہوتے ہیں۔

(ج) المناک طربیہ (Tragic Comedy) یہ المیہ اور طربیہ ڈراموں کا ایک اتحاد ہوتا ہے جس کا اختتام عام طور پر طربیہ انداز میں ہوتا ہے۔

(د) تاریخی (Historical or Chronicle) ایسے ڈراموں میں اہم اور نمایاں اشخاص کی زندگیوں کے حالات بیان کئے جاتے ہیں اور ان اشخاص کے ساتھ چند ایسے کردار بھی شامل کر دئے جاتے ہیں جو صرف ذہنی تخلیق ہوتے ہیں۔

(ہ) سوانگ (Farce) یہ کامیڈی کی ایک بگڑی ہوئی شکل ہے جس میں سوائے قہقہوں کے اور کچھ نہیں ہوتا اور یہ قہقہے عام طور پر مبالغے اور مسخرے پن سے پیدا کئے جاتے ہیں۔

(د) معجزاتی اور اخلاقی (Miracle & Morality) یہ ڈرامے عام طور پر گزشتہ زمانے میں رائج تھے جس میں کسی پیغمبر یا کسی اولیا کی زندگی بیان کی جاتی تھی۔

(س) خیالی (Fantasy) اس میں ایسے واقعات پیش کئے جاتے ہیں جو حقیقی زندگی سے تعلق نہیں رکھتے۔

ڈراما زندگی کی تنقید ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ڈراما مرد اور عورتوں کی زندگی سے بحث کرتا ہے ڈراما ان کے آپس کے تعلقات ان کے خیالات و محسوسات ان کے جذبات و محرکات۔ ان کی جدوجہد کی تفسیر ہے زندگی ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کے متعلق لوگوں کے مختلف خیالات ہیں فلسفی زندگی کو مختلف زاویۂ نگاہ سے دیکھتے رہے ہیں۔ انھوں نے زندگی کو کیا سمجھا ہے اور کیا محسوس کیا ہے اور زندگی کے متعلق ان کی کیا رائے ہے اس پر ہزاروں کتابیں مختلف فلسفیوں کی موجود ہیں جن کو دیکھ کر ہم اس کے متعلق مختلف فلسفیوں کے خیالات کا اندازہ لگاسکتے ہیں۔ ڈراما نگار بھی زندگی کے متعلق ایک فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اکثر ڈراما نویس صرف زندگی کا مشاہدہ کرنے والے ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ زندگی کے متعلق سوچنے والے بھی ہوتے ہیں۔ ان کا زندگی کے متعلق ایک مخصوص زاویہ نگاہ ہوتا ہے اور

اسی زاویہ نگاہ سے اپنے کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔ ہر ڈراما ایک خاص زمانہ اور ایک خاص ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ ایک ڈراما نویس کبھی اس ماحول اور اس زندگی کی عکاسی نہیں کرتا جس کا اس نے مطالعہ نہیں کیا ہے وہ زندگی کے حقائق سے بحث کرتا ہے وہ صرف ان سچائیوں کو پیش کرتا ہے جن کا انکار نہیں۔

یہ خیال کرنا کہ ڈراما کی کہانی فرضی ہوتی ہے اس لئے اس کا سچائی سے کوئی تعلق نہیں، غلط ہے۔ ادبی کہانیوں میں ہر چیز سچی ہوتی ہے سوا نام اور تاریخ کے۔ ڈراما نویس جو کہانی اپنے لئے منتخب کرتا ہے وہ آسمانی یا الہامی نہیں ہوتی، بلکہ ڈراما نویس کو اپنی کہانی اپنے اردگرد کے چلتے پھرتے انسانوں میں ڈھونڈنا پڑتی ہے۔ وہ اپنے اردگرد کے افراد کا گہرا مطالعہ کرتا ہے۔ ان افراد میں اس کے اعزہ ہوتے ہیں۔ اس کے دوست ہوتے ہیں۔ اس کے افسر ہوتے ہیں۔ ماتحت ہوتے ہیں، دوکاندار ہوتے ہیں جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ اس کے گھر کے ملازم ہوتے ہیں۔ اور ہر وہ شخص ہوتا ہے جس سے اس کا تعلق ہے اور پھر انہی کی زندگی کے مطالعہ میں کوئی نہ کوئی ایسا گوشہ مل جاتا ہے جس سے کوئی معمولی اور غیر اہم کہانی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی بظاہر معمولی نظر آتی ہے مگر ڈراما نویس کا ذہن معمولی واقعات سے بہت اہم اجزاء تلاش کر لیتا ہے ان واقعات میں تاریخی واقعات سے زیادہ سچائی ہوتی ہے کیونکہ تاریخ میں عام طور پر تعصب کا رنگ غالب ہوتا ہے مگر ڈراما کی کہانی کے واقعات میں اس احتمال کی گنجائش نہیں۔ کیونکہ ڈراما نویس انہی سچے واقعات کو بیان کرتا ہے جس کا اس نے خود مطالعہ کیا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ڈراما نویس ہمیشہ اپنے کرداروں کے چناؤ میں کسی ایسے کردار کی تلاش کرتا ہے جو آئیڈیل ہوتا ہے؟ کیا ڈراما نویس کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ ہمیشہ ایک آئیڈیل کردار پیش کرے۔ اس کے جوابات مختلف ہیں۔ ایک ایسا شخص جو ہر چیز میں اخلاقی قدروں کو تلاش کرتا ہے۔ اس کا جواب اثبات میں دے گا۔ پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر اخلاقی قدروں کا معیار کیا ہے کیا اخلاقی قدروں سے مراد وہ اصول ہیں جو فلسفیوں نے مقرر کئے ہیں اور کیا اخلاقی قدریں جو فلسفیوں نے مقرر کی ہیں ایسی مسلم الثبوت اصول ہیں جن سے انکار کی گنجائش نہیں اور کیا وہ تمام اخلاقی قدریں جن کو فلسفیوں نے معیار اخلاق قرار دیا ہے کسی ایک فرد واحد میں مکمل طور پر مل سکتی ہیں؟ ان سب سوالات کا جواب اثبات میں ملنا مشکل ہے ہر شخص میں کچھ کمزوریاں بھی ہوتی ہیں جو اس اخلاقی معیار پر پوری نہیں اترتیں جن کو فلسفیوں اور زیادہ تر مصلحین نے اخلاقی معیار قرار دیا ہے اس لئے کسی ایسے کردار کی تلاش کرنا جو اخلاقی معیار کا مکمل نمونہ ہو اوّل تو غلط ہے اور ایسا کردار پیش بھی کیا جائے گا تو وہ چلتا پھرتا عام انسان نہیں ہوگا بلکہ ایک تصوری اور خیالی انسان ہوگا جس سے ہر شخص اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرے گا، اس لئے ڈراما نویس کو ایسا کردار پیش کرنا چاہیئے جو اردگرد کے عام انسانوں میں نظر آتا ہے لیکن اس صورت میں کیا آئیڈیل انسان سے مراد وہ شخص ہوگا جس میں ایک خاص طبقہ کی خصوصیات موجود ہوں۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ ڈراما نویس کو ایسے ہی کردار پیش کرنا چاہیئے جو کسی طبقہ کی نمائندگی کرتے ہوں اور ایسے کردار ملنا مشکل نہیں کیونکہ ہر طبقہ اور فرقے میں ایسے افراد مل سکتے ہیں جو مکمل طور پر اس طبقہ کی نمائندگی کر سکیں۔ ایک ایسا شخص جس کی پرورش چوروں کے ماحول میں ہوئی ہے تو وہ اس ماحول سے متاثر ہو کر چور بن جاتا ہے مگر جب اس کو اس ماحول سے متاثر ہو کر وہ چوری کی کسبی عادت کو ترک کر دیتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ ڈراما میں کسی انسان کی نمائندگی نہیں ہوتی جو ذہنی یا تصوری ہوتے ہیں۔ بلکہ ایسے انسان پیش کئے جاتے ہیں جو چلتے پھرتے ہوں اور جو عام طور پر ہمارے مشاہدے میں آتے ہیں اور پھر ڈراما نویس اس طرح تنقید کرتا ہے کہ عوام کی حقیقی زندگی سامنے آجائے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ڈراما ماحول پر بھی تنقید ہے یا نہیں؟ اس کا جواب صاف ہے کیونکہ انسان ماحول ہی کی پیداوار ہے اور اس کے اندر جو تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں وہ یکسر ماحول سے تعلق رکھتی ہیں۔ پیدائش کے وقت بچہ کا کوئی کیرکٹر نہیں ہوتا لیکن بعد کو بلکہ اپنے اردگرد کے ماحول سے متاثر ہو کر اس کا کیرکٹر بنتا بگڑتا ہے۔ الغرض کوئی کردار موروثی نہیں ہوتا بلکہ اس کی تعمیر ماحول کے اثرات سے ہوتی ہے ابن خلدون

ہے کہ: "تاریخ بظاہر زمانوں اور سلطنتوں کی رواتیوں سے زیادہ کوئی چیز نہیں لیکن دراصل وہ نام ہے نظر و تحقیق کا۔ اس گہرے علم کا جس کا تعلق واقعات کی کیفیات اور اسباب سے ہے۔"

تاریخ کی اس تعریف کو اگر ہم ڈراما پر منطبق کریں تو ہم کو ڈراما کے اندر بھی وہ خصوصیات نظر آئیں گی جو تاریخ کے دائرہ عمل میں آتی ہیں اگر تاریخ کے اس حصہ سے ہم بحث کریں جس میں سلطنتوں کی رواتیوں سے تعلق ہوتا ہے تو ہم کو ایسے تاریخی ڈرامے ملیں گے جن کی بنیاد کسی تاریخی واقعہ پر رکھی گئی ہے اور جس کی کہانی کسی اہم تاریخی واقعہ سے پیدا ہوئی ہے مگر چونکہ تاریخ صرف سوانح نگاری یا واقعہ نگاری نہیں ہے اس لئے اس کا دائرہ ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات تک وسیع ہے اور ڈراما ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات کے گہرے مطالعہ سے دلچسپی لیتا ہے۔

موجودہ زمانے میں پروپیگنڈا ایک خاص اہمیت رکھتا ہے اور سیاسی، سماجی، معاشی اور عمرانی تبدیلیوں کا زیادہ تر مدار اسی پروپیگنڈے پر ہے۔ موجودہ زمانے میں زندگی جس قدر تیز رفتار ہے اس کے لئے اسی قدر پروپیگنڈا تیز ہونا چاہئے اور ڈراما ایسا ہی ہتھیار ہے جو اس تیز رفتار زندگی کا ہر طرح ساتھ دے سکتا ہے۔

یہاں اس بحث کے چھیڑنے کی ضرورت نہیں کہ کیا ادب سے پروپیگنڈے کا کام لیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ مگر مختصر طور پر صرف اس قدر کہہ دینا کافی ہوگا کہ ادب پروپیگنڈے کا ایک اہم ہتھیار ہے اس زمانہ میں نہیں بلکہ یہ ہر زمانہ میں پروپیگنڈے کا فرض انجام دیتا رہا ہے خود ہمارے ادب میں کیا اس نے پروپیگنڈے کا کام نہیں کیا۔ آجکل پروپیگنڈا ایک ایسی عالمگیر حیثیت حاصل کر چکا ہے کہ قدم قدم پر پروپیگنڈے کی مدد درکار ہوتی ہے۔ حکومتیں اپنا پروپیگنڈا کرتی ہیں۔ بڑی بڑی تجارتی فرموں سے لے کر معمولی سے معمولی دوا فروش پروپیگنڈے کا سہارا ڈھونڈتا ہے اور حد تو یہ ہے کہ ٹونے ٹوٹکے اور تعویذ گنڈے بھی پروپیگنڈے میں اپنا اثر رکھتے ہیں۔ اسی لئے اس کو موثر بنانے کے لئے پروپیگنڈے کے نئے نئے طریقے ایجاد کئے جا رہے ہیں۔ اسکولوں اور کالجوں کے کورس میں پروپیگنڈے کی تعلیم کو داخل کر دیا گیا ہے انسان فطرتاً ایسے واقعات سے متاثر ہوتا ہے جو اس کے سامنے واقع ہوں۔

اگر کسی شخص سے یہ کہا جائے کہ تیرا دوست مر گیا تو وہ اس سے اس قدر متاثر نہیں ہوگا جتنا کہ اپنے دوست کو نظروں کے سامنے مرتے ہوئے دیکھ کر، چونکہ ڈراما اور فلم واقعات کو اصل کے طور پر پیش کرتا ہے اس لئے وہ موثر ہوتے ہیں۔ تاریخ میں اکبر کی زندگی کے حالات پڑھ کر اس قدر ذہن نشین نہیں ہو سکتے جتنے کہ ان کو پردۂ فلم یا اسٹیج پر ڈراما کے روپ میں دیکھ کر، کسی چیز کی اچھائی اور برائی کا اندازہ صرف کانوں سے سن کر نہیں لگایا جا سکتا جب تک کہ اس کا تجربہ نہ کیا جائے فرض کیجئے کہ کسی صابون کی یہ اچھائی ہے کہ وہ کپڑے بہت صاف دھوتا ہے پھر اگر کسی شخص سے اب یہ کہا جائے کہ فلاں صابن کی یہ خصوصیت ہے کہ کوئی بھی سننے والا اس پر کچھ زیادہ دھیان نہ دے گا۔ مگر اگر اس کو یہ نہ بتلایا جائے کہ کونسا صابن کپڑے اچھے اور صاف دھوتا ہے بلکہ خاموشی سے پردۂ فلم یا اسٹیج پر یہ بتلا دیا جائے کہ دو مختلف اشخاص دو مختلف صابنوں سے اپنے کپڑے صاف کر رہے ہیں۔ ان میں سے ایک شخص باوجود سخت محنت اور کوشش کے اپنے کپڑے صاف اور اُجلے نہ کر سکا جبکہ دوسرا شخص جو اس مخصوص صابن سے اپنے کپڑے صاف کر رہا ہے انھیں اُجلے اور صاف کرنے میں کامیاب ہو گیا تو دیکھنے والے کے ذہن میں فوراً یہ بات اُتر جائے گی۔

یہی حال خیالات اور عقائد کا ہے۔ ڈراما خیالات اور عقائد کے پرچار کا سب سے بڑا ہتھیار ہے اس کے ذریعہ جب خیالات اور عقائد پیش کئے جاتے ہیں تو وہ بہت زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں اس لئے اس دور میں ڈراموں کی اہمیت اور بڑھ گئی ہے پہلے زمانے میں ڈرامہ صرف تفریح کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا اب وہ ایک اہم فرض انجام دینے لگا ہے۔ اس دور میں جبکہ عقائد کے اختلافات سے دوچار ہوتا ہے تو ڈرامہ میں تو اس کے ذہن کے لئے ایک محرک مل جاتا ہے اور پھر اس کے لئے جنسی دماغ کو ایک راستہ مل جاتا ہے جو اسے تاریکیوں میں نہیں بھٹکنے دیتا۔

اُردو میں تمثیل نگاری

(ڈاکٹر گیان چند)

جس طرح مولیر کا ایک کردار ساری عمر نثر میں گفتگو کرتا رہا لیکن محض آخری عمر میں اس پہ انکشاف ہوا کہ نثر کسکو کہتے ہیں اسی طرح اردو میں کئی صدیوں تک تمثیل نگاری ہوتی رہی۔ لیکن انیسویں صدی کے آخر میں محمد حسین آزاد نے اردو والوں کو اس کا درک دیا۔ اس کی تکنیک تائی اس کا نام بھایا۔ انگریزی اصطلاح ALLEGORY کا ترجمہ انھوں نے تمثیل کیا جو زبانوں پر چڑھ جانے کی وجہ سے ایک ادبی اصطلاح بن گیا۔ اب بعض حضرات کو اعتراض ہے کہ چونکہ تمثیل کے معنی ڈرامے کے بھی لئے جاتے ہیں اس لئے ایلی گری کو رمزیہ کہا جائے۔ لیکن عرفِ عام میں تمثیل کہہ کر ایلی گری ہی مراد لیا جاتا ہے۔ اگلے وقتوں کے چند بزرگ ڈرامے کے لئے اس لفظ کا استعمال کرتے ہوں تو انہیں کچھ نہ کہیئے۔ دوسری طرف رمزیہ سے عموماً سمبالزم مراد لیا جاتا ہے اس لئے اسے ایلی گری کے مرادف قرار دینے سے غلط معنی کا اندیشہ ہے۔ تمثیل نگاری بیسویں صدی کی ابتدا ہی میں ختم ہو گئی اس لئے اس مرحوم اسلوب کے لئے آزاد کی اصطلاح پر اکتفا کی جاسکتی ہے۔ سمبالزم اردو شاعری کی جدید تحریکوں میں سے ہے اس کے لئے رمزیہ کی عام فہم اصطلاح کو مختص کر سکتے ہیں۔

تمثیل نگاری ایک صنف نہیں۔ یہ مختلف اصنافِ نظم و نثر مثلاً مثنوی، نثری افسانہ، انشائیہ، ڈراما وغیرہ میں ہو سکتی ہے۔ اسے اسلوب کہنا بھی ٹھیک نہیں کیوں کہ یہ سب رس اور گلزار سرور کے مرقع اور مسجع طرزِ نگارش میں بھی ملتی ہے۔ اور شرر اور راشد الخیری کی سلیس انشا میں بھی، اسلوب دراسلوب نہیں ہو سکتا۔ اسلوب کا تعلق ہیئت اور الفاظ سے ہے جبکہ تمثیل خالص معنوی فن ہے۔ تمثیل کو بیان کی ایک تکنیک، ایک صنعت کہہ سکتے ہیں۔ قدما کو اس کا احساس نہ تھا ورنہ اسے بھی علم بیان میں جگہ دے دی جاتی۔

ALLEGORY دو یونانی لفظوں سے مرکب ہے ALLOS بمعنی دوسرا اور AGORIA بمعنی بولتے ہوئے یعنی جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔ تمثیل کے کردار دراصل کسی دوسرے کردار کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان سے وہ مراد نہیں جو ظاہراً نظر آتا ہے بلکہ ان کے نیچے موج تہ نشین کی طرح کچھ اور معنی چھپے رہتے ہیں۔ اس طرح تمثیل استعاروں کی ایک زنجیر ہوتی ہے۔ تمثیل اور استعارے میں خاص فرق یہ ہے کہ استعارہ محض ایک شعر یا جملے میں ہوتا ہے جب کہ تمثیل کہیں زیادہ مفصل ہوتی ہے۔ مثلاً ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

نہ تڑپنے کی اجازت ہے نہ فریاد کی ہے — گھٹ کے مرجاؤں یہ مرضی مرے صیاد کی ہے — چکبست

اس چمن میں مرغِ دل گائے نہ آزادی کا گیت — آہ یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لئے — اقبال

یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر — وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں — فیض

ان اشعار میں صیاد، گلشن اور سحر استعارے ہیں تمثیل نہیں۔ اس موقع پر فراموش شدہ علم بیان کی یاد تازہ کر لینا مناسب ہوگا۔ اگر ایک لفظ کے غیر حقیقی معنی مراد لئے جائیں تو دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ مجاز اور کنایہ۔ مجاز میں محض مجازی معنی مراد لئے جاتے ہیں حقیقی نہیں۔ کنایے میں مجازی اور حقیقی دونوں معنی مراد لئے جا سکتے ہیں۔ مجاز کی دو قسمیں ہیں۔ استعارہ اور مجاز مرسل۔ اگر مجازی اور حقیقی معنی میں تشبیہ کا تعلق ہے تو استعارہ کہتے ہیں۔ اگر کوئی اور تعلق ہے تو مجاز مرسل کہیں گے۔

پیچھے تمثیل کو استعاروں کی لڑی کہا گیا تھا۔ یہ تو تمثیل کی غالب قسم ہوئی۔ لیکن بعض تمثیلی تحریریں کنایہ ہوتی ہیں یعنی ان میں مجازی اور حقیقی دونوں معنی مراد لئے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ملک محمد جائسی نے پدماوت کے آخر میں تمثیلی توجیہ کر دی ہے کہ چتوڑ انسانی جسم ہے اور راجہ روح ہے۔ سنگھل دل ہے اور پدم لذیذ الوہیت۔ طوطا مرشد، راگھو برہمن اشیطان اور علاءالدین مایا ہے۔ پدماوت کو تاریخی یا نیم تاریخی قصہ سمجھ کر پڑھا جائے تب بھی کوئی مضائقہ نہیں اور ملک محمد کی توجیہہ کے مطابق اسے روح اور جمال الٰہی کا معاملہ سمجھا جائے تب بھی معنی کی چول بآسانی بیٹھ سکتی ہے۔ لیکن سب رس، گلزار سرور اور نیرنگ خیال میں محض مجازی معنی مراد ہیں۔ حقیقی نہیں۔ انہیں استعاروں کا سلسلہ کہیں گے۔

انگریزی میں حکایات کی دو قسمیں ہیں PARABLE اور FABLE فیبل کے کردار حیوان یا بعض اوقات غیر ذی روح ہوتے ہیں جو انسانوں کی طرح بولتے چالتے ہیں۔ اس مختصر کہانی کے انجام میں کوئی اخلاقی سبق پوشیدہ ہوتا ہے۔ پیریبل کے کردار انسان ہوتے ہیں۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے تو بطور حیوان کے اور وہ بھی ضمنی طور پر۔ اس کا پلاٹ فیبل کی نسبت زیادہ قرین امکان اور فطری ہوتا ہے۔ پیریبل کے معنی ہیں تقابل۔ اس میں کسی تقابلی دلیل سے کوئی اخلاقی اصول ثابت کیا جاتا ہے۔ فیبل اور پیریبل کو مختصر تمثیل کہا گیا ہے فیبل کی حد تک تو یہ صحیح ہے لیکن پیریبل کو بمشکل تمثیل کہا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں مختصر اصناف تمثیل کی شرح و بسط کی حریف نہیں ہو سکتیں یہ تمثیل کا نقش اول ہیں۔ ذیل کی فیبل ملاحظہ ہو۔

"ایک لومڑی نے سارس کی دعوت کی اور رکاب میں کھیر لا کر سامنے رکھ دی۔ سارس محض دو چار چونچ مار سکا تھا کہ میزبان تمام کھیر کو چٹ کر گئی۔ چند روز بعد سارس نے لومڑی کو مدعو کیا اور ایک صراحی میں چنے کے دانے رکھ دیئے۔ سارس نے چونچ ڈال کر تمام دانے کھا لئے۔ لومڑی کو محض وہ چند دانے ملے جو سارس نے جان بوجھ کر گرا دیئے تھے۔ سچ ہے جیسے کو تیسا۔"

ظاہر ہے کہ کوئی لومڑی یا سارس رکاب اور صراحی میں دعوت کرنے سے رہے۔ یہاں دراصل انسان مراد ہیں۔ اس لئے یہ فیبل ایک مختصر تمثیل ہے لیکن وہ حکایات جن میں جانور، جانوروں کے سے کام کرتے ہیں تمثیل کی ذیل میں نہیں آتیں۔ عرفِ عام میں جانوروں کی طویل رمزیہ کہانیوں ہی پر تمثیل کا اطلاق کیا جاتا ہے، مختصر حکایات پر نہیں۔ ان کے برعکس پیریبل کا انداز یہ ہوتا ہے۔

"ایک بوڑھے نے اپنے بیٹوں کو بلا کر سوت کی ایک آنٹی توڑنے کو دی۔ کوئی نہ توڑ سکا۔ اس کے بعد آنٹی کا ایک ایک تار نکال کر دیا۔ ہر دھاگا توڑ دیا گیا۔ اس پر باپ نے کہا کہ تم اتفاق سے رہو گے تو کوئی تمہارا بال بیکا نہیں کر سکتا۔ تم میں پھوٹ پڑی تو ہر کسی سے مار کھا جاؤ گے۔"

اس حکایت میں سوت کی آنٹی ایک علامت ہے۔ لیکن محض اس کی وجہ سے اس حکایت کو تمثیل نہیں کہا جا سکتا۔

تمثیل اور رمزیت یا علامت نگاری SYMBOLISM انگریزی میں کہا گیا ہے کہ تمثیل محض ادب تک محدود نہیں وہ بت تراشی اور مصوری میں بھی ہو سکتی ہے۔ میری رائے میں ان فنون میں تمثیل نہیں رمزیہ یا علامیہ ہوتا ہے۔ تجریدی آرٹ ABSTRACT میں جو بے ہنگم سے خطوط ہوتے ہیں جنہیں بغور دیکھ کر بھی یہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ وہ پھول پتیاں ہے کہ عورتوں کا جھمگٹ کہ آبشار ان میں ایک ایمائیت

ہوتی ہے جو ہمارے خیال کے تاروں کو جھنجھنا دیتی ہے۔ اسی طرح جدیدیت تراشتی ہیں جو غیر متناسب انسانی مجسمے تراشے جاتے ہیں۔ وہ بھی کسی خاص جذباتی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ علامتوں کا استعمال انسان نے ہمیشہ کیا ہے۔ خود زبان ایک صوتی علامیہ ہے رسم الخط بالخصوص تحریر کی ابتدائی منزل یعنی تصویری رسم الخط صوتی علامات کا مجموعہ ہے۔ قبائلی تہذیب میں رمزیہ اشیا کو بڑا دخل تھا۔ ٹونے ٹوٹکے، کالے جادو اور ابتدائی مذاہب میں بہ کثرت پر اسرار قوتوں والی اشیاء سے الٹ پھیر کیا جاتا تھا۔ آج کے بڑے بڑے فلسفیانہ مذاہب بھی اپنے ظاہری ارکان و رسوم میں علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔

انیسویں اور بیسویں صدی میں رمزیت ادبی تحریک کے طور پر رائج ہوئی۔ یہ غیر متمدن انسان کی سیدھی سادی رمزیت نہیں بلکہ جدید شعور کی گہرائیاں ٹٹولنے کے لئے وضع کی گئی، انیسویں صدی کے اوائل میں جو لوگ متوسط طبقے کی اقدار کے خلاف شدید عقائد رکھتے تھے، انھوں نے پردہ داری کی خاطر علامتوں کا استعمال کیا۔ بعد میں رمزیت ایک نفسیاتی عمل کو بیدار کرنے کی کلید ہو گئی۔ زبان اور الفاظ انسانی تجربات و احساسات کی تصویر کشی کے حریف نہیں ہو سکتے۔ انسان کی نفسیاتی الجھنوں کا درک پیدا کرنے کے لئے شاعر علامتوں میں بات کرتا ہے جو بڑی بلیغ ہوتی ہیں جو اپنے اندر ایک جہاں معنی رکھتی ہیں۔ جو تمثیل پر ہیمز کرتی ہیں علامیہ ادب انسان کے عقائد و اوہام کی تاریخ رفتہ میں جھانک کر دیکھتا ہے ماورا کو نظر کے سامنے لاتا ہے خواب اور حقیقت تحت الشعور اور شعور کی خلیجوں کو پاٹتا ہے، شاذ تمکنت کی نظم "خوں بہا" ملاحظہ ہو۔

صلیبِ تمر مقتلِ شب خموشی　　　در و بام و ایواں ہیں کہرے میں غلطاں
کوئی شہر میں دادگر تک نہیں ہے　　　ہیں صدیوں سے ہوں نے بلب دو ساماں
سنے کون صورِ سرافیل نغمہ　　　کہیں پنبہ در گوش شب زندہ داراں

مرا بخت اسکندری کوچہ کوچہ　　　ہر اک سنگ سے آئنہ مانگتا ہے
ایاغ سفالین کا جمشید حاضر　　　کوئی نوبہ نو حادثہ مانگتا ہے
ہیں وہ آبلہ پا ہوں بخر دکن کا　　　بہو لوں سے جو خوں بہا مانگتا ہے

اس نظم میں فن کار اپنے فن کی نا قدری کا شکوہ کرتا ہے۔ صدیوں سے اسے قدرداں کی تلاش رہی ہے۔ لیکن بے سود کئی بلیغ علامتوں کے استعمال سے شاعر نے احساس کی شدّت جس بھرپور طریقے سے ظاہر کر دی ہے وہ براہِ راست طریق اظہار سے ممکن نہ تھی۔ یہ چند سطور ماضی کے طویل سناٹے اور بے حس فضا کی بھی بڑی چابک دستی سے عکاسی کرتی ہے۔

تمثیلی علامت نگاری کی تیز گامی کے مقابل جرس کارواں کے نالے بیں محو ہے۔ ماضی و حال کے بہت سے ایسے تجربے جو الفاظ میں نہیں سما سکتے علامیہ ہی کے فتراک میں اسیر ہو پاتے ہیں۔ تمثیل میں صرف انہیں اصولوں کی ترجمانی کی جاتی ہے جن سے ہم پہلے سے واقف ہیں لیکن رمزیہ تخیل کی قلمرو کی سیر کرا دیتا ہے۔ "تمثیل پانی کی بالٹی کی طرح ہے۔ اس میں جتنا پانی ڈال دیا گیا ہے ہم اس سے زیادہ نہیں لے سکتے۔ رمزیت لامتناہی چشمہ ہے" "تمثیل حافظے کی پیداوار ہے جنون کی نہیں ایٹش Yeats رمزیہ کو تمثیل پر اس لئے بھی ترجیح دیتا تھا کہ تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں لیکن رمزیہ علامت کے سو آدمی سو معنی لے سکتے ہیں۔ رمزیہ کی علامات شخصی ہوتی ہیں اس لئے وہ مبہم پیچیدہ اور پر اسرار ہو جاتی ہے تمثیل سریع الفہم ہے۔

اردو میں تمثیل کی یہ تعریف مشہور ہے کہ اس میں غیر مرئی کو مرئی بنا کر یعنی مجسم کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ صحیح نہیں۔

چیمبرس انسائیکلوپیڈیا میں صراحت کر دی گئی ہے کہ تمثیل غیر مرئی کی تجسیم تک محدود نہیں۔ کلیلہ دمنہ میں گیدڑ، شیر اور بیلوں کے پردے میں بادشاہ، وزیر اور امرائے دربار کی تمثیل دی گئی ہے اور یہ ہستیاں غیر مرئی نہیں۔ ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ ذی روح کو غیر ذی روح کے بھیس میں پیش کیا گیا۔ افلاطون نے PHEADRUS میں روح کی تمثیل ایک رتھ سے کی ہے جس میں دو گھوڑے جتے ہیں ایک کالا اور دوسرا سفید۔ بائبل کے ۸۰ ویں زمزمے PSALM میں یہودی قوم کی نشو و نما انگور کی بیل کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ غرض اہم یہ نہیں ہے کہ غیر مرئی کو مرئی سے تمثیل دی گئی یا انسان کو حیوان سے۔ بلکہ تمثیل کی شناخت کا واحد اصول یہ ہے کہ اس کے اشخاص قصہ سے مراد کچھ اور ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اخوان الصفا اور طوطی نامہ کو بھی تمثیل فرض کر لیا ہے۔ لیکن ان میں سے کسی گروہ نے دوسرے گروہ کی ترجمانی نہیں کی اس لئے ان کتابوں پر تمثیل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ طوطی نامہ تو متعدد داستانوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے اسے تمثیل سے کیا علاقہ۔ ہاں فارسی میں منطق الطیر ضرور تمثیل ہے۔

بیشتر تمثیلی تحریریں مجرد تصورات و اوصاف کی تجسیم کرتی ہیں، چوں کہ ذہن انسانی کو مجرد تصورات بالخصوص اخلاقی تصورات کو گرفت کرنا مرغوب نہیں اس لئے انہیں مجسم کر کے افسانوی رنگ میں پیش کیا گیا تاکہ قارئین دلچسپی سے پڑھ سکیں۔ اس طرح ابتداء تمثیل خام ذہنوں کے لئے اختراع کی گئی لیکن بعد میں ادیبوں نے اسے اپنے اسلحہ خانے میں سجا لیا۔ اس میں شک ہے کہ لوگ تمثیل کو تزکیۂ نفس کے لئے پڑھتے ہیں۔ غالباً افسانوی دلکشی اصل جاذبِ توجہ ہے۔ تمثیل نگاری حالانکہ انشائیے اور نظم میں بھی ہوتی ہے لیکن اکثر اس میں افسانوی انداز ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کچھ نہ کچھ کردار ہوتے ہیں جو کچھ نہ کچھ کرتے بھی ہیں۔ چنانچہ نیرنگِ خیال کے انشائیے بھی افسانے کی طرف مائل ہیں۔ نکولس ڈی گلڈ فورڈ کی منظوم الو اور بلبل THE OWL AND THE NIGHTINGALE جیسی مثالیں کم ہیں اس میں الو عقل کی اور بلبل شباب کی علامت ہے۔ دونوں میں مباحثہ ہوتا ہے۔ مصنف عقل کو شباب پر ترجیح دیتا ہے۔ یہ نظم افسانہ نہیں ایک مناظرہ ہے۔ اردو میں نظیر اکبر آبادی کی نظم ہنس نامہ، حالی کی مناظرۂ رحم و انصاف اور شرر اور محسن الملک کے چند، مضامین غیر افسانوی تمثیلیں ہیں۔

انگریزی میں تمثیل کے موضوع میں بڑا تنوع ہے۔ اخلاقی، مذہبی، طنزیہ، علمی سیاسی غرض ہر قسم کی تمثیلیں ملتی ہیں۔ سوئفٹ کی TALEOFATUB مشہور طنزیہ ہے۔ حال میں جارج آرویل نے ANIMAL FARM میں روس کے اشتراکی انقلاب اور اشتراکیت کی نشو و نما کو حیوانات کی تمثیل میں پیش کیا ہے۔ اردو تمثیل کے موضوع میں اتنی رنگا رنگی نہیں۔ لیکن یہ بھی نہیں کہ اردو تمثیل بسم اللہ کے گنبد ہی میں اسیر ہو۔ میر کی مثنوی اژدر نامہ ادبی طنزیہ ہے۔ نظیر کی نظم ہنس نامہ زندگی کی تمثیل ہے۔ شیون کی طلسم حیرت میں طلسم بلنیاس انسانی جسم کا نقشہ ہے۔ بوستانِ خیال کا طلسم اجرام و اجسام نظام شمسی اور کائنات کا عکاس ہے۔ عاشق حسین بزم کا طلسم کن فیکون حیات انسانی کا خاکہ ہے۔ محسن الملک کا مضمون موجودہ تعلیم و تربیت کی شبیہ، ایک علمی مسئلے کو پیش کرتا ہے۔

حیوانی تمثیلات مجرد اوصاف کی تجسیم سے زیادہ پرانی ہیں۔ جانوروں کو انسانی عقل و دانش سے متصف کرنے کی ایک وجہ یہ بھی کہ قدما آواگون پر اعتقاد رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک دیوی دیوتا بعض اوقات جانوروں کی جون میں ظاہر ہوتے تھے۔ حیوانی تمثیل سے لطیف تر تمثیل غیر مرئی کی پیشکش ہے۔ یونانیوں اور ہندوستانیوں نے کئی اوصاف و جذبات کے شعبے دیوی دیوتاؤں سے متعلق کر رکھے تھے۔ وینس۔ منروا، کیوپڈ، لکشمی، سرسوتی، کام دیو وغیرہ وغیرہ غیر مرئی کی تجسیم کی مکمل مثالیں ہیں۔ جو اقوام ان کی تخلیق کر سکیں وہ اگر تمثیل نگاری کو وضع نہ کرتیں تو جائے حیرت ہوتی۔ عربی، فارسی اور اردو پر اس معاملے

میں بڑی دبدھا کا عالم بنتا ہے۔ مسلمانوں میں بت گری اور تصویر کشی تو درکنار اداکاری تک ممنوع ہے۔ وہاں مذہب سے ان بن کئے بغیر تجسیم کی جائے تو کیونکر۔ اس کا حل یہ نکالا گیا کہ صفات کو انھیں کا نام دے کر انسان فرض کر لیا گیا۔

بندہ نواز گیسو دراز کا رسالہ شکار نامہ اردو کی ابتدائی کتابوں میں سے ہے۔ یہ ایک مختصر سا افسانہ ہے جس میں معرفت کے رموز سربستہ ہیں۔ مراٹھی میں یہ صنف ابھنگ کہلاتی ہے۔ اس کا بیان تمثیلی انداز میں ہوتا ہے لیکن معنی کی دقت اور علامتوں کی اجنبیت کی وجہ سے یہ علامیہ سے بھی زیادہ مبہم ہو جاتا ہے۔ شکار نامے کی ابتدا یوں ہے۔

"نو باپاں ہور سات ماتواں کے بیں چار فرزنداں، تین ننگے، یکس کوں کپڑا نیچ نیں اسے کپڑا نیچ نہیں اس کی آستین میں پیکے تھے۔ چاروں مل کر بازار کوں گئے۔ او بازار چو بیں جنیاں کا تھا۔ او س بازار میں چار کماناں تھیاں، تین ٹوٹیاں یکس کوں چلّہ ہو دگوشہ نہ تھا۔"

یہاں نو باپ سے مراد سات مقام ناسوت، لاہوت وغیرہ یا سات اعضا اور سات ماتواں سے مراد سات اندرونی اعضا اور چار فرزنداں سے مراد چار نفس یعنی امارہ، لوامہ وغیرہ ہیں۔ یہ رسالہ تمثیلی نہ ہی لیکن اس میں تمثیل کے عناصر شامل ہیں۔

اردو کی پہلی مکمل تمثیل وجہی کی سب رس ہے۔ جو نقش اول ہونے کے باوجود نقش آخر کی نوک پلک رکھتی ہے۔ یہ فتاحی نشاپوری کی مثنوی دستور عشاق اور اس کی نثری تلخیص قصہ حسن ودل سے ماخوذ ہے۔ اس کے کردار حسن، دل، عشق، عقل، ہمت، نظر وغیرہ ہیں۔ گو بظاہر قصے کا مقصد آب حیات کی تلاش ہے لیکن دراصل اس تمثیل میں حسن و دل کی باہمی کشش اور عقل و عشق کی باہمی آویزش کا بیان ہے۔ حسن کو عشق کی بیٹی قرار دیا گیا ہے اور دل کو عقل کا بیٹا۔ رشتوں کا یہ تعین قصے کی کمزوری ہے۔ پلاٹ میں دو سرے بیان کئے گئے ہیں۔ ایک خارجی ہے یعنی حسن اور دل کے درمیان دوسرا داخلی ہے عقل اور عشق کے بیچ۔ یہ کشمکش ایک ہی فرد کے دل و دماغ میں واقع ہوتی ہے۔

سب رس مثالی قسم کی تمثیل ہے۔ اس میں مجرد اوصاف وجذبات کی تجسیم کی گئی ہے۔ لیکن اسلامی روایات کے تحت انھیں دیوی دیوتا بنا کر پیش نہیں کیا گیا بلکہ انسان فرض کر کے ان کے اصلی ناموں سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس طریق کار میں تمثیل کی باریک چلمن عریانی کے مترادف ہو کر رہ جاتی ہے یہ بھرم نہیں قائم رہتا کہ ایک کردار دوسرے کی نمائندگی کر رہا ہے۔ ناموں کے تھپّے کی وجہ سے کردار نگاری میں کسی پھیلاؤ اور لچک کی گنجائش نہیں رہتی۔

قصہ حسن و دل کی تمثیل کے مزید اردو ترجمے یہ ہیں:۔

۲۔ مثنوی گلشن حسن و دل؛ از شاہ عبداللہ مری ۱۰۸۶ھ یا ۱۱۱۴ھ

۳۔ مثنوی وصال العاشقین از شاہ حسین ذوقی ۱۱۰۹ھ

۴۔ مثنوی حسن و دل۔ مصنف نامعلوم مملوکہ مولوی عبدالحق۔

۵۔ مثنوی قصۂ دل و حسن از غلام شاہ بھیک ۱۸۰۱ء فورٹ ولیم کالج۔

۶۔ مثنوی جانِ جہاں از حکیم میر علی خان عالی ۱۸۸۴ء ۱۲۹۱ھ

۷۔ مثنوی حسن و دل از نیر الدین خواجہ ۱۲۹۴ھ

آخری تین ترجمے شمالی ہند کے ہیں۔

اردو کی دوسری قابل ذکر تمثیل پدماوت کا نیم تاریخی افسانہ ہے۔ اردو میں اس کے پانچ نسخے ملتے ہیں۔

۱۔ دکنی مثنوی پدماوت از غلام علی ۱۰۹۱ھ

۲۔ مثنوی رتن وپدم از میر محمد فیاض ولی ویلوری

۳۔ مثنوی پدماوت از ضیاء الدین عبرت دہلوی و میر غلام علی عشرت بریلوی ۱۲۱۱ھ

۴۔ پدماوت بھاکا مترجم منظوم از محمد قاسم علی بدایونی ۱۸۷۱ء - ۱۲۸۸ھ

۵۔ نثری نسخہ از مرزا عنایت علی بیگ لکھنوی ۱۸۹۸ء۔

جائسی کا کمال یہ ہے کہ اس نے تاریخی شخصیتوں سے تمثیل کا فائدہ اٹھایا۔ کتاب کے آخر میں وہ اگر تمثیل کے رخ سے نقاب نہ اٹھا دیتا تو کسی کو گمان بھی نہ ہو سکتا تھا کہ چتوڑ سے مراد انسانی جسم راجہ سے مراد روح، سنگھل سے مراد دل اور پدماوت سے مراد نورِ الٰہی ہے۔ طوطا مرشد، علاؤالدین مایا اور راگھو برہمن شیطان ہے، اس طرح سے یہ قصہ مکمل تمثیل ہو جاتا ہے اور جہاں تک تمثیل کا تعلق ہے یہ سب رس سے زیادہ فن کارانہ ہے کیوں کہ فن کی پوشیدگی بھی ایک فن ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے چند تمثیل پاروں کی یاد تازہ کر لی جائے۔ سودا کے ذیل کے قصیدے میں خوشی کو بڑا حسین پیکر عطا کر کے مجسم کیا گیا ہے ؎

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک   دی وہیں آ کے خوشی نے در دل پر دستک

اس سے اکبر کا مفصل سراپا رقم کرتے ہیں۔ میر کی مختصر مثنوی اژدر نامہ طنزیہ تمثیل ہے۔ اس مثنوی میں ہم عصر شعراء کو مینڈک چوہا، چھپکلی، لومڑی وغیرہ ٹھہرایا ہے اور خود کو ایک اژدر خوں خوار قرار دیا ہے۔ حشرات الارض جمع ہو کر اس سے لڑنے کو جاتے ہیں اژدہا ایسا دم کھینچتا ہے کہ سب غریق بحرِ فنا ہو جاتے ہیں۔

کلیلہ و دمنہ کے قصے میں شاہی دربار اور اس کی سازشوں کا بیان ہے۔ دکن و شمال میں نظم و نثر میں اس کے کئی ترجمے اور خلاصے ہوئے سب سے زیادہ قابلِ ذکر میر بہادر علی حسینی کی اخلاقِ ہندی، حفیظ الدین احمد کی خرد افروز اور فقیر محمد خاں گویا کی بستانِ حکمت (۱۸۳۶ء) کلیلہ و دمنہ کے پہلے دو بابوں کا قصہ اور چوتھے باب میں زاغ و بوم کی لڑائی صاف صاف تمثیلی رنگ میں ہیں۔

نظیر اکبر آبادی کی نظم ہنس نامہ ؎

آیا تھا کسی شہر سے ایک ہنس بچارا

اس دنیا میں انسان کے ورود اور رخصت کی بڑی حسین تمثیل ہے۔

گارساں دتاسی ۱۸۵۰ء کے خطبے[1] میں بتاتا ہے کہ "الہ آباد کے اخبار امین الاخبار کے مدیر نذیر الدین خاں نے پلگرمس پروگرس کے طرز پر ایک کتاب جواہر اصل لکھی۔ اس کی عبارت میں نظم اور نثر دونوں ملی ہوئی تھیں۔ غالب نے اپنے ایک خط بنام علاؤالدین خاں میں اپنے وجود کو قیام زنداں سے اور اہل و عیال کو ہتھکڑی اور بیڑی سے تشبیہ کیا ہے۔ خط مختصر ہے لیکن تمثیل بڑی برجستہ ہے۔

یہ تمثیل پارے اپنے اختصار یا پھر ادبی حسن کی کمی کی وجہ سے تمثیلی ادب میں ممتاز نہیں۔ سب رس کے بعد اس کے رنگ کی دوسری تمثیل رجب علی بیگ سرور کی تالیف گلزارِ سرور (۱۲۷۵ھ اور ۱۲۷۹ھ کے درمیان) ہے۔ یہ ملا محمد رضی تبریزی ابن محمد شفیع کی فارسی مثنوی حدائق العشاق کا ترجمہ ہے۔ اس قصے میں ملکِ روحانیاں کا حاکم روح ہے۔ دل اس کا فرزند اور عقل وزیر ہے۔ عشق بادشاہ کی بیٹی حسن ہے۔ عشق ملکِ روحانیاں پر چڑھائی کر دیتا ہے اور ظفریاب ہو کر روح اور عقل کو قلعۂ جسم میں اسیر کر دیتا ہے ادھر دل حسن کو دل دے بیٹھتا ہے۔ حسن کو دیارِ حقیقت میں بھیج دیا جاتا ہے۔ دل اپنے محبوب سے ملنے کے لئے فنا کی منزل سے گزر کر حسن تک پہنچتا ہے۔ اس کے بعد قلعۂ جسم کو مسمار کر کے روح کو دیارِ حقیقت میں بلا لیا جاتا ہے۔

[1] خطباتِ گارساں دتاسی ص ۴۷۹

قصہ بڑا دلکش اور روح افروز ہے۔ جذبات کی نمائندگی اور ان کا باہمی تعلق سب رس سے زیادہ فطری ہے۔ ابتداً میں عشق اور روح کے لشکروں کے سرداروں کے سات مبارزات بیان کئے گئے ہیں جس کی وجہ سے یہ عارفانہ تمثیل رزمیہ ہو گئی ہے۔ اس کے مقابلہ میں سب رس رومانی داستان ہے جس کی نثر شعر کی تمام ادائیں لئے ہے۔

مثنوی حدائق العشاق کا ایک منظوم اردو ترجمہ بھی ملتا ہے۔ یہ عبدالرحمٰن حیرت تلمیذ امام بخش صہبائی کی مثنوی جنگِ حیرت ہے جو ۱۳۰۰ھ میں شائع ہوئی۔ (۱۲۸۹ھ)۔ (۱۸۷۰ء) ادبی حیثیت سے یہ نظم بُری نہیں۔

فوق فطری داستانوں میں تمثیل کے طلسم تیار کئے گئے ہیں۔

جعفر علی خاں شیون نے ۱۸۷۲ء میں طلسم حیرت لکھی۔ اس میں طلسم بلیناس جسم انسانی کی تمثیل ہے۔ آنکھوں کی جگہ دوربین، کانوں کی جگہ نقارے، معدے کی جگہ مطبخ، دل کی جگہ جبو یہ کا محل ہے۔ اس طلسم پر شہزادہ حملہ کرتا ہے تو اس کے ساتھی امراضِ مجسم ہیں، جیسے سعال، فالج، زکام وغیرہ۔ اہالیانِ طلسم میں سے ان کی مدافعت کے لئے جرنیل صندل جنگ بہادر، ہلیلہ، اسیاہ رنگی، اسبغول وغیرہ سامنے آتے ہیں۔ بوستانِ خیال کا طلسم اجرام واجسام کائنات کا نمونہ ہے۔ اس میں پوری کائناتِ شمسی، کواکب، بروج وغیرہ کو متشکل کر دیا گیا ہے۔ اردو ترجمے کی دوسری جلد اسی طلسم پر محیط ہے۔ اسی قسم کی ایک اور کوشش عاشق حسین بزم کی غیر مطبوعہ داستان طلسم کن فیکون ہے۔ یہ بڑے سائز کی چار ضخیم جلدوں پر مشتمل تھی۔ اب اس کی دو جلدیں نول کشور پریس میں محفوظ ہیں۔ دو دیمکوں کی نذر ہو گئیں اس طلسم میں بزم نے حیاتِ انسانی کی تمثیل پیش کی ہے۔ طلسم کن فیکون کا بانی خدا ہے۔ اس طلسم کی شکست محشر میں ہو گی۔ تمام انسان اس طلسم کے طلسم کشا ہیں۔ ہر شخص کا دل لوحِ طلسم ہے۔ کن فیکون کے دو حصے ہیں۔ طلسم باطن عدم ہے اور طلسم ظاہر عالم وجود ہے۔ باطن سے ظاہر میں آنے کا راستہ ایک مرحلۂ تاریک یعنی شکمِ مادر سے ہے اور جانے کا راستہ دہانِ گور ہے۔ طلسم ظاہر کے تین در بند ہیں عالم طفلی، عالمِ جوانی اور عالمِ پیری۔ غرض یہ ہے کہ بزم نے حیاتِ انسانی کو بڑی خوبی سے طلسم ہوشربا بنا دیا ہے۔

اردو میں تمثیل نگاری کا نام لیا جاتا ہے تو سب سے پہلے نیرنگِ خیال کا نام ذہن میں آتا ہے۔ جو لوگ سب رس سے واقف ہیں وہ بھی آزاد کو تمثیل کا مجدّد ثانی سمجھتے ہیں۔ معلوم نہیں کیوں کر آزاد کو یہ بھرم تھا کہ وہ اردو میں تمثیل نگاری کا افتتاح کر رہے ہیں۔ وہ سب رس سے واقف نہ تھے۔ جائے حیرت نہیں لیکن اچنبھے کی بات یہ ہے کہ وہ گلزار سرور سے بھی متعارف نہیں جو غدر سے بعد کی تصنیف ہے اور جس پر غالب نے تقریظ لکھی۔ بہر حال قابل ذکر یہ ہے کہ تمثیل میں آزاد کی پہلی کوشش نیرنگ خیال نہیں۔ وہ اس سے کئی سال قبل ۱۸۷۴ء کے مشاعرے میں پانچ تمثیلی مثنویاں پیش کر چکے تھے اور یہ نیرنگِ خیال کا پیش خیمہ تھیں۔ مثنوی صبح امید میں شہزادی امید پہاڑ کی چوٹی پر ایک گلزار میں متمکن ہے۔ مختلف پیشوں کے لوگ اس کی طرف جاتے ہیں۔ نیرنگِ خیال میں یہ گلشن "امید کی بہار" ہے۔ خواب امن میں خسرو امن کا دربار لگتا ہے لیکن دوسری طرف کوہ پر ایک مرد دلاور آشوب جہاں نامی کھڑا ہے وہ ساری رعایا کو اپنی طرف ملا کر امن کو زک دیتا ہے۔ نیرنگِ خیال میں یہی ماجرا "آغازِ آفرینش میں عالم کا کیا رنگ تھا اور کیا سے کیا ہو گیا" میں پیش کیا گیا ہے۔ داد انصاف اور داد ع انصاف، نیرنگِ خیال کے 'سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ' کا نقش اوّل ہیں۔ مثنوی گنج قناعت کے اجزاء بھی نیرنگ خیال کے بعض مضامین میں شامل کر لئے گئے۔

حالی نے بھی مثنوی "نشاط امید" اور مناظرۂ رحم و انصاف" میں امید، رحم اور انصاف کو انسان بنا کر پیش کیا لیکن پھر بھی وہ بھرپور تمثیلی رنگ نہیں جو محمد حسین آزاد کی نظموں کا مابہ الامتیاز ہے۔ آزاد کا شاہکار نیرنگِ خیال ہے۔ اس کے اکثر مضامین انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ چنانچہ نیرنگِ خیال کے بعض کردار یہ راز بالکل فاش کر دیتے ہیں۔ "سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ" اور "علوم کی بدنصیبی" میں

سلطانِ آسمانی کا ذکر ہے۔ ملکہ صداقت زمانی اور ملکہ علم افروز اس کی بیٹی ہیں۔ اس کا بیان جس طرح ہے اس سے مراد خدا نہیں ہو سکتا۔ علوم کی بدنصیبی اور علمیت اور ذکاوت کے مقابلے میں عالم بالا کے پاک نہادوں کا ذکر بھی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ ان سے مراد یونان کا۔ اولمپس پہاڑ کے باسی دیوتا اور سلطانِ آسمانی سے مراد ان کا سردار جیو پیٹر ہے

آزاد نے بھی وجہی کی طرح جذبات اور اوصاف کو انھیں کے ناموں سے یاد کیا لیکن بعض اوقات وہ داستانِ حمزہ کی طرح کچھ لقب بھی نام کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں مثلاً

دروغ دیوزاد سلطان محنت پسند خردمند

یہ بھی محض اتفاق ہے کہ اردو میں تمثیل نگاری کے لئے رنگین بیانی کو لازم سمجھ لیا گیا۔ سب رس کی فارسی اصل بڑی مرصع و مسجع ہے۔ وجہی نے وہی رنگ اڑایا لیکن کچھ اور بھی شوخ کر کے۔ سرور شہید اسلوب تھے۔ وہ گلزارِ سرور میں کیا کیا کرشمے کیوں نہ دکھاتے لیکن محمد حسین آزاد تو انھیں ہمیشہ سے بات بنانے کا لپکا تھا۔ وہ مغرب کی بات کرتے تھے لیکن مشرق کو دیکھتے تھے۔ وہ قدیم و جدید کی کشاکش میں پھنسے تھے۔ وہ قدیم ادب کی رنگینی اور تصنع پر ماتم کرتے ہیں لیکن خود تشبیہ و استعارہ کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ اس طرح اردو کے تیس تا بڑے بڑے تمثیل نگاروں نے تمثیل کو بھی اسلوبیات کی ایک شاخ بنا دیا۔ قارئین ان کے رنگین الفاظ کے نقش و نگار میں اس طرح کھو گئے کہ معنی کی طرف کسی نے توجہ ہی نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نہ کوئی سب رس یا گلزارِ سرور کو پڑھ کر صوفی صافی ہو سکتا ہے۔ نہ نیرنگ خیال کو پڑھ کر کسی کی اصلاح اخلاق ہو سکتی ہے۔ رعنائی گفتار اس طرح داد طلب ہے کہ اس کے پیچھے دیکھنے کی کسی کو فرصت ہی نہیں۔

۱۸۸۳ء میں شاد عظیم آبادی کی طویل تمثیلی مثنوی مادرِ ہند شائع ہوئی۔ مادرِ ہند کے دو بیٹے رام اور رحیم ہیں۔ جن کے جھگڑوں سے تنگ آ کر مادرِ ہند انھیں چھوڑ دیتی ہے۔ انگریز ملکہ اسے پناہ دیتی ہے۔ کچھ عرصہ کے بعد مادرِ ہند ان بیٹوں کو ملکہ کے جبلی دربار میں لے جاتی ہے اور ان کے لئے رحم و کرم کا سوال کرتی ہے جس پر ملکہ جواب دیتی ہے کہ ابھی پچاس سال اور صبر کرو۔ میرا پوتا انھیں سوراج دے گا۔ مثنوی میں ہندو مسلم اتحاد پر جو زور دیا ہے وہ قابل قدر ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ انگریزوں کی قصیدہ خوانی اور خوشامد اس بے غیرتی کے ساتھ کی گئی ہے کہ پڑھ کر افسوس ہوتا ہے

آزاد کے نیرنگ خیال نے اردو کے کئی لکھنے والوں کو متاثر کیا۔ محسن الملک کا مضمون موجودہ تعلیم و تربیت کی تشبیہ، آزاد ہی کے رنگ میں ہے۔ شرر نے دل گداز میں جو انشائیوں کا انبار لگا دیا تھا ان میں چند تمثیلی بھی تھے۔ مثلاً اتفاق و اختلاف کا مناظرہ، دماغی دربار، عقل و نقل کا جھگڑا۔ پہلے مضمون میں اتفاق کو صبیحہ اور اختلاف کو ملیحہ کے نام سے دو حسینوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ عقل و نقل کے جھگڑے میں بھی دونوں کو ملکہ قرار دیا ہے۔

لیکن تمثیل میں آزاد کے سچے مقلد مولانا راشد الخیری ہیں۔ ان کا ناول منازل السائرہ ان کے مخصوص رنگ کا سماجی اصلاحی ناول ہے لیکن اس کے بیچ تصے کے عام رنگ سے ہٹ کر زندگی کی چار منزلوں یعنی شیر خوارگی، لڑکپن، جوانی اور بڑھاپے کی تمثیلی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ چمنستانِ شباب سے ملا ہوا شہر معیشت آباد ہے۔ اس میں ایک محلہ سسرال پور ہے۔ اس میں دو گلیاں ہیں "مظلوموں کی گلی" اور زبان درازوں کا کوچہ" یہ گویا بیویوں کی دو قسمیں ہیں۔ چمنستانِ شباب کے کنارے دریائے اختلاط ہے جو نیرنگِ خیال کے سیرِ زندگی، کی صدائے بازگشت ہے۔ ملاحظہ ہو۔

دریائے اختلاط میں ایک جزیرۂ ندامت نظر آیا۔ چند نیک صورت بزرگ پھونس کی جھونپڑیاں ڈالے سرنگوں بیٹھے تھے۔ ان کی سپید داڑھیاں ان کے چہروں پر نور برسا رہی تھیں۔ فضیلت کے بڑے بڑے عمامے سر سے بندھے ہوئے تھے۔ مگر فتنہ پردازی کی

چہرے پر جھریاں پڑی ہوئی تھیں اور گڑھے پڑی ہوئی پیشانیوں پر کلنک کا ٹیکہ چمک رہا تھا۔ افعالِ گزشتہ کا تاسف اور اعمال کی پشیمانی چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھی۔

بڑھاپے کے بعد مرحلۂ عدم آباد آتی ہے۔ جس کی نلک بوس نصیلوں میں عبرت کا پورا سامان موجود ہے۔ تمام بیانات اتنے بھرپور اور سہانے ہیں کہ ان پر آزاد کے قلم کا دھوکا ہوتا ہے۔ غرض منازل السائرہ کی یہ چاروں فصلیں تمثیل نگاری کے بڑے دلکش نقوش ہیں لیکن اپنے ماحول میں یہ ٹاٹ میں ریشم کا پیوند ہو کر رہ گئے ہیں۔

آزاد کی طرح درگا سہائے سرور نے بھی ذیل کی تمثیلی نظمیں لکھیں:

نیچرل شاعری۔ اجڑی ہوئی دلہن۔ شیون عروس۔ جلوۂ امید۔ امید اور طفلی۔ دنیا کی اجڑی ہوئی محفل۔ خیالِ گزشتہ۔

پہلی تین تمثیلیں اردو شاعری سے متعلق ہیں۔ جلوۂ امید میں مادرِ وطن کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ امید اور طفلی امید کے بارے میں ہے۔ دنیا کی اجڑی ہوئی محفل ایک قصیدہ ہے جس میں موت کی تمثیل ہے۔ سرور نے ان نظموں میں تمثیل کے ساتھ ساتھ شاعری کا حق بھی ادا کیا ہے۔[1]

زبانِ اردو کو انسان سے تمثیل کرنے کی رسم محمد حسین آزاد نے شروع کی۔ نیرنگِ خیال کے دیباچے کا وہ بیان معروف عام ہے کہ زبان اردو ایک لاوارث بچہ تھا کہ اردوئے شاہجہانی میں پھرتا ہوا ملا۔ وغیرہ۔ آزاد کے بعد سرور جہان آبادی نے اردو کو تمثیل میں پیش کیا ان کے بعد بہار کے ایک ادیب سید وصی احمد بلگرامی نے اپنے مضمون "سپاہی کی بیٹی" میں اردو کو ایک بڑھیا کے روپ میں ڈھالا ہے حال میں کنھیا لال کپور نے اپنے مضمون "برج بانو" میں تقسیم ہند کے بعد اردو کے حالِ زار پر ماتم کیا۔

کرشن چندر کا طنزیہ شاہکار "ایک گدھے کی سرگزشت" بھی ایک حد تک تمثیلی ہے اس میں محض ایک کردار یعنی گدھا زمانہ ساز لیڈر کی تمثیل ہے لیکن بقیہ کوئی کردار کوئی واقعہ تمثیلی نہیں اس لئے پورے قصّے پر تمثیل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ ہاں یہ کتاب ایک راستہ ضرور دکھاتی ہے یعنی یہ کہ طنز نگار کے لئے آج بھی تمثیل نگاری بڑا کامیاب حربہ ہو سکتی ہے۔ گدھے کے کردار سے کرشن چندر نے اپنی دو اور کتابوں میں کام لیا ہے۔

بیسویں صدی میں تمثیل نگاری کا زوال ہو گیا۔ اردو میں سوءِ اتفاق سے اس کے لئے رنگین بیانی لازم ہو گئی تھی اور اس مصروف کاروباری زمانے میں کسی کو الفاظ کے خوش نما پھول پتوں میں کھو جانے کی فرصت نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ تمثیل میں بات کو براہِ راست نہیں کہا جاتا۔ کہتے کچھ اور ہیں منشا کچھ اور ہوتا ہے۔ یہ طریق آجکل پسندیدہ نہیں اب پردہ پوشی کا زمانہ نہیں۔ ہر شخص یہ چاہتا ہے کہ مافی الضمیر کو بغیر گھما پھرا کے صاف صاف ادا کر دیا جائے۔ یوں بھی ذہنِ انسانی اس قدر ترقی کر گیا ہے کہ غیر مرئی تصورات کو گرفت کرنے میں کوئی دشواری نہیں کسی بہروپ کی حاجت نہیں آجکل کے سماج اور ذہن کے مسائل اتنے پیچیدہ ہیں کہ وہ تمثیل میں بمشکل سما سکتے ہیں۔ نظم میں انھیں علامت نگاری کے ذریعے منکشف کیا جا سکتا ہے۔ گویا تمثیل وہ زینہ ہے جو ہمیں حکایت سے علامیہ تک لے آیا ہے۔

اردو کے تمثیلی ادب کی تاریخ زیادہ تابناک نہیں۔ اس طویل دھندلکے میں محض تین شاہکار ایسے ہیں جو روشنی کے مینار کی طرح ہر طرف نور برسا رہے ہیں۔ سب رس، گلزارِ سرور اور نیرنگِ خیال۔ یہ تینوں معرفت یا سماجی اصلاح کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے ادب کی سطح کو ایک رفعت عطا کی، موضوع کے اعتبار سے بھی اور اسلوب کے لحاظ سے بھی لیکن ان کے باوجود تمثیل نگاری اب محض ایک تقویم پارینہ ہے جسے ہم عظمتِ ماضی کی یادگار کے طور پر سینے سے لگائے رہیں گے۔ مستقبل کا عکس اس کے آئینے میں نہیں۔

---

[1] درگا سہائے سرور۔ حیات اور شاعری، غیر مطبوعہ مقالہ از حکم چند نیر ص ۲۰۱۔۲۰۵ شائع شدہ ندیم گیا، بابت ستمبر ۱۹۴۲ء و قومی زبان کراچی بابت ۱۶۔ اگست ۱۹۶۳ء

ادب کی ایک خاص صنف

انشائیہ!

ڈاکٹر سید محمد حسنین

انشائیہ نثری ادب کی ایک خاص صورت ہے۔ یہ اپنے موضوع اور اسلوب کے بموجب ایک مخصوص صنفی مقام کا مستحق ہے ہر وہ بات یا خیال جو نثر میں پیش کیا جائے عام زبان میں "مضمون" سے موسوم کر دیا جاتا ہے یہ مضمون بڑا گول سا لفظ ہے اس میں ویسا ہی ابہام ہے جو لفظ کہانی میں ہے۔ ہر ایسی بات جس میں کوئی قصہ بیان کیا گیا ہو، کہانی ہو جاتی ہے۔ یہ میر حسن کی سحر البیان ہو یا نذیر احمد کا ابن الوقت، سرشار کا فسانۂ آزاد ہو یا امتیاز علی کی انار کلی، پریم چند کا آخری تحفہ ہو یا سردار جعفری کی نئی دنیا کو سلام، بنیادی طور پر یہ تحریریں کسی قصہ یا واقعہ سے متعلق ہیں۔ ان قصوں کی نوعیت گرچہ مختلف ہے مگر ان سب میں ایک بنیادی عنصر موجود ہے۔ جو کہانی ہے۔

اس لحاظ سے ان مختلف تحریروں کو کہانی سے موسوم کرنا حق بجانب ہے مگر ادب کی اصطلاح میں ایسا خیال کرنا درست نہ ہوگا۔ کہانی ہوتے ہوئے بھی یہ صورتیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور آپ اس سے اتفاق کریں گے کہ ان میں سے ہر صورت کی ایک مخصوص صنفی حیثیت ہے۔

یہی حال مضمون کا ہے۔ لفظ کہانی کی طرح یہ بھی ایک گول سا لفظ ہے۔ اس کے دائرے میں بہت سی باتوں کے سما جانے کی خاصی گنجائش ہے۔ عزیز و اقربا کے خطوط، جلسوں کی رپورٹ، ادبی اور ثقافتی تقریبات کا آنکھوں دیکھا حال، کسی دلچسپ شخصیت کا مرقع۔ کسی سنجیدہ امر پر فکر بخش خیالات، کسی بڑے آدمی کی حیات کا ایک ورق۔ کسی روزنامے کا اداریہ۔ کسی موضوع پر ذاتی تاثرات۔ الغرض اس نوع کی تمام باتیں، جو اختصار کے ساتھ نثر میں قلم بند کر دی جائیں بہ آسانی "مضمون" سے موسوم کر دی جائیں —— لیکن ایک متعلم ادب کا ان مختلف تحریروں، کو مضمون سے یاد رکھنا اس کی لاعلمی کا ثبوت ہوگا۔

انشائیہ، مضمون کی ایک قسم ہے مگر یہ وہ مضمون نہیں جس میں مراسلہ کی خبر و خیریت ملتی ہو، یا روئداد کی خشک کارروائیوں کا حال جس میں رپورتاژ کی پُر اثر طائرانہ نگاہی ہوتی ہو یا خاکہ کے دلچسپ جلووں کی بوقلمونی۔ جس میں مقالہ کی فکر بخش بصارت ہوتی ہو، یا سوانح کی تاریخ وار مرقع نگاری جس میں روزنامچے کے غیر متعلق بے ربط بیانات ملتے ہوں، یا اداریہ کا کسی عنوان پر مسلک کے تحت عامیانہ اظہار خیال۔ مراسلہ۔ روئداد۔ رپورتاژ۔ خاکہ۔ مقالہ۔ سوانح۔ روزنامچہ اور اداریہ وغیرہ بلاشبہ مضمون کی مختلف شکلیں کہی جاسکتی ہیں لیکن ان میں چند شکلیں ایسی ہیں جو موضوع اور اسلوب کے بموجب اپنی خاص وضع و قطع رکھتی ہیں اور ان کی اپنی کوئی مخصوص صورت ہے

ایسی مخصوص صورت جس کی تعمیر یا تشکیل میں اصول، سلیقہ اور فن کا دخل ہے یا دوسرے الفاظ میں یہ ایسی صورتیں ہیں جنھیں ہم "اصناف ادب" کا مرتبہ دے سکتے ہیں ——— ان مضمون نما شکلوں میں انشائیہ بھی تحریر کی ایک مخصوص صورت ہے جس کا نثری ادب میں اپنا ایک صنفی مقام ہے، انشائیہ کو اس لئے مضمون جیسے گول لفظ سے موسوم کرنا بالکل نامناسب ہے۔ مضمون نویسی چھوٹے چھوٹے بچوّں یا اسکول کے لڑکوں کا کام ہے یہ شغل ادیب کے لئے ہرگز موزوں نہیں۔

انشائیہ ادب کی ایک خاص صورت ہے یا صنف ہے۔ ادب کے مختلف اصناف میں اس کا رشتہ مقالہ سے قریبی ہے کہانی کے اصناف یعنی داستان، ڈراما، ناول، افسانہ اور مثنوی سے اس کا واسطہ نہیں۔ باعتبار صنف اس کا موازنہ مقالہ سے کیا جا سکتا ہے۔

مقالہ ادب کی وہ صنف ہے جس میں سنجیدگی، علمیت، متانت اور بصیرت ہوتی ہے۔ مقالہ نگار کسی امر پر سنجیدگی سے روشنی ڈالتا ہے یہ روشنی صاف و شفاف ہوتی ہے اس کی تیز شعاعوں سے نفس تحریر کے مختلف گوشے منوّر و نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ہم اس تحریر کو پڑھتے ہیں۔ اور موضوع تحریر یا نفس مضمون سے اچھی خاصی واقفیت حاصل کر لیتے ہیں ——— انشائیہ نگار بھی کسی امر پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ روشنی رنگا رنگ ہوتی ہے اس میں دھندلکا اور براقی دونوں ہوتی ہے۔ یہ شعاعیں ہماری توجہ کو ایک ہی راستہ پر نہیں لگاتیں ——— بلکہ اٹکھیلیاں کرتی ہیں ——— مقالہ پڑھنے کے بعد ہم کچھ سیکھتے ہیں یا کچھ پاتے ہیں، ایسی بات یا ایسا خیال جس سے ہماری علمیت میں گوناگوں اضافہ ہوتا ہے جس سے ہماری شخصیت میں علم کی تابندگی آتی ہے۔

انشائیہ پڑھنے کے بعد ہم کوئی گم کردہ شے پا لیتے ہیں۔ ایسی شے جو روز کی سادہ و سپاٹ زندگی میں آنکھوں سے روپوش رہتی ہے جو زندگی کی ٹھوس اور ناقابل انکار حقیقتوں اور صداقتوں میں اوجھل رہتی ہے۔

آپ جانتے ہیں۔ یہ دنیا حیوانوں سے بھری پڑی ہے۔ اس میں شیطانوں کی تعداد بہت زیادہ ہے لیکن زندگی اور خوش گوار زندگی کو انسانوں کی حاجت ہے اور انسان بن کر انسانیت کا اندازہ کرنا بڑا دشوار ہے۔ یہ ہر کے بس کی بات نہیں۔ انسانی قدروں کی تمیز اور پہچان کے لئے دانائی کی ضرورت ہے اور یہ دانائی تھوڑی سی حیوانیت سے بڑے مزے میں حاصل ہو جاتی ہے۔ اس مقصد کے لئے انشائیہ بہت مفید ہے۔ یہ لمحہ بھر کے لئے ہمیں حیوان بنا دیتا ہے جس سے ہماری انسانیت میں چستی و توانائی آ جاتی ہے۔

مقالہ ہمیں سنجیدگی بخشتا ہے، اس سے ہم میں تہذیب و متانت آتی ہے۔ انشائیہ ہمیں غیر سنجیدہ بناتا ہے اس سے ہم میں رندی اور آوارہ خیالی آتی ہے ——— مقالوں کی سنجیدگی اور نری سنجیدگی سے خشکی اور بے رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بے کیفی یا انجماد کو انشائیہ کی آوارگی یا بدمستی ہی دور کر سکتی ہے ——— مقالوں میں معلومات کا دخل رہتا ہے اور انشائیہ میں تاثرات کا۔ مقالوں کا کام فکر بخشی یا فکر خیزی ہے اور انشائیوں کا کیف انگیزی۔

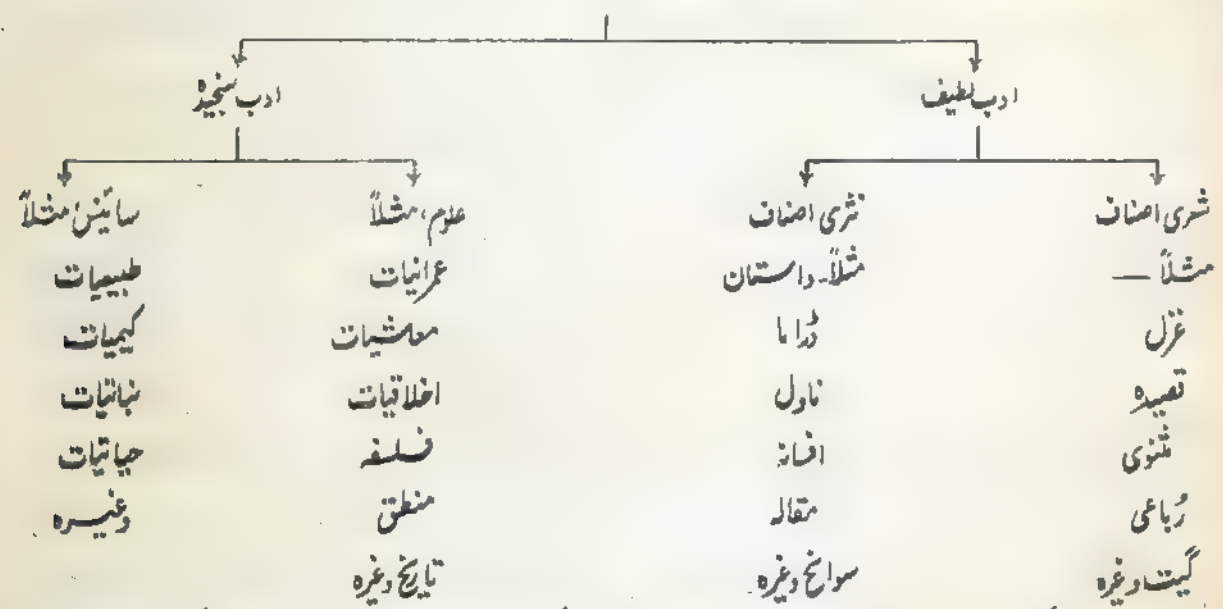
مقالہ نگار ایک معلم ادب ہوتا ہے۔ اس کا کام درس و تدریس ہے۔ اس کی باتیں عالمانہ اور حکیمانہ ہوتی ہیں، وہ سنجیدہ بات کہتا ہے اور بڑی سنجیدگی سے کہتا ہے۔ اس میں متانت کے ساتھ دیانت بھی ہوتی ہے۔ اس کا شیوہ لفاظی نہیں، وہ جو جانتا ہے کہتا ہے اور جتنا جانتا ہے سناتا ہے۔ وہ ہمیں گمراہ نہیں کرتا ——— انشائیہ نگار گپ باز ہوتا ہے۔ وہ غیر سنجیدہ بات کہتا ہے اور غیر سنجیدہ طریقہ سے کہتا ہے وہ جتنا نہیں جانتا اس سے زیادہ سناتا ہے لیکن اس کی باتیں عبث و لاحاصل ہو کر اس نہیں۔ یہ مفید اور کارآمد ہیں۔ یہ ہماری فہم و ادراک کو منجمد اور سپاٹ ہونے سے بچاتی ہیں۔ ان سے ہمارے طائر تخیل کو پر لگتے ہیں ——— انشائیہ نگار کی گپیں ہماری قوت تمیز کو ٹھوکریں لگاتی ہیں۔ یہ ہم پر ان تازیانوں جیسا کام کرتی ہیں جن کی نرم چوٹیں سہہ کر ہم زیادہ ہوشمند، زیادہ روشن خیال اور زیادہ چوکس ہو جاتے ہیں۔

مقالہ اور انشائیہ دونوں نثری ادب کے اصناف ہیں۔ مگر مقالوں کی روحانی تربیت ادب سنجیدہ انجام دیتے ہیں اور جسمانی پرداخت

ادب لطیف کے سپرد ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف انشائیوں کی شریعت اور طریقت دونوں کا حساب کتاب ادب لطیف کے ذمہ رہتا ہے۔ ادب لطیف اور ادب سنجیدہ کا بیان ضروری ہے۔

ہر زبان و ادب کے دو حصے ہوتے ہیں، ادب لطیف اور ادب سنجیدہ جنھیں انگریزی میں (Light Literature) اور (Serious Literature) کہتے ہیں۔ ادب لطیف میں شعری اور نثری اصناف داخل ہیں اور ادب سنجیدہ میں علوم اور سائنس۔ شاعری داستان، ناول، ڈراما، افسانہ، خاکہ، مقالہ، انشائیہ، رپورتاژ وغیرہ۔ ادب لطیف کی مختلف صورتیں ہیں۔ عمرانیات، اخلاقیات، معاشیات، نفسیات، فلسفہ و تاریخ وغیرہ کا تعلق علوم سے ہے اور طبیعیات، کیمیات، فلکیات، نباتیات، حیاتیات وغیرہ کا سائنس سے۔ یہ سارے مضامین اپنی سنجیدگی اور سنجیدہ بیانی کے بموجب ادب سنجیدہ میں شمار ہوتے ہیں ——— ادب لطیف، ادب کا وہ حصہ ہے جس میں علوم و سائنس کا گزر نہیں۔ یہ انسان مہذب و متمدن انسان کی وہ بے حسی و ذہنی تحریری کاوشیں ہیں جو تاثرات کا نتیجہ ہوتی ہیں جن میں نہ علوم و سائنس جیسی سنجیدگی ہوتی ہے اور نہ ان کی جیسی خشک بیانی، یہ باتیں لطیف و نازک ہوتی ہیں اور یہ ہمارے دل و دماغ سے سنجیدگی کی طالب نہیں ہوتیں۔ یہ براہ راست ہمارے احساس کو چھوتی ہیں اور ہمیں نت نئے کوائف سے ہمکنار کر دیتی ہیں۔

ادب

- ادب لطیف
  - شعری اصناف مثلاً — غزل، قصیدہ، مثنوی، رُباعی، گیت وغیرہ
  - نثری اصناف مثلاً۔ داستان، ڈراما، ناول، افسانہ، مقالہ، سوانح وغیرہ
- ادب سنجیدہ
  - علوم، مثلاً عمرانیات، معاشیات، اخلاقیات، فلسفہ، منطق، تاریخ وغیرہ
  - سائنس مثلاً طبیعیات، کیمیات، نباتیات، حیاتیات وغیرہ

میں نے کہا ہے کہ ادب لطیف کسی ادب کا ایک حصہ ہے۔ یہ تحریر کی کوئی خاص صورت نہیں ——— لیکن عام طور پر اسے ایسا نہیں سمجھا جاتا۔ ادب لطیف سے مراد ایک خاص رنگ اور لب و لہجہ کی تحریر لی جاتی ہے جو "نیازیت" یا "ٹیگوریت" کے مثل ہوتی ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جو اپنی ساری جمالیاتی قدروں کے ساتھ نثر میں قلم بند کی جاتی ہے۔ یہ کسی شدید داخلی پُر از ہیجان کیفیت کی ترجمانی کرتی ہے روح اور قالب یعنی موضوع اور اسلوب دونوں لحاظ سے یہ تحریریں بے حد رومانی ہوتی ہیں ——— ایک زمانہ میں اس نوع کی تحریریں ہمارے ادب میں بڑی مقبول تھیں اور یہ انشائے لطیف یا ادب لطیف جیسے ناموں سے معروف تھیں۔

بلاشبہ یہ تحریریں اپنے مخصوص لب و لہجہ اور رنگ و آہنگ کے بموجب اپنی ایک خاص شکل یا صورت رکھتی ہیں مگر یہ تحریریں اگر صنفی لحاظ سے ادب میں ان کو کوئی مقام دیا جا سکتا ہے بے نام و نشان رہیں۔ دیگر اصناف ادب مختلف ناموں سے نامزد ہوئیں پر ان کا کوئی نام نہ پڑ سکا۔ اپنے ناشستہ قلم کاروں کے ہاتھوں یہ بدنام رہیں اور گمنام مریں ——— آسانی کے لئے ان تحریروں کو ہم کیفیہ

کہہ سکتے ہیں ــــــ اکبر حیدری کی کیفستان، حجاب اسماعیل کی نغمات موت اور آصف علی کی پرچھائیاں اور اس کا دوسرا رخ، ان تصنیفات میں ہیں جو کیفیہ کی مثال ہیں ــــــ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ کیفیہ وہ خوش رنگ پھل تھا جو پکنے سے پہلے سڑ گیا۔

تو، کیفیہ کو ادب لطیف سے موسوم کرنا حماقت ہے اس وقت یہ ایسی ہی مضحکہ خیز بات ہے جس طرح نظموں یعنی POETRY کو POEMS سے موسوم کرنا۔ شاعری کسی ادب کا ایک پہلو یا حصہ ہے اور اس حصہ میں کئی شعری صورتیں ہیں جن میں نظم ایک مخصوص صورت ہے۔ اسی طرح ہر مہذب و متمدن قوم جو اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے اس کا اپنا ایک قومی ادب ہوتا ہے۔ اس ادب کی دو شاخیں ہوتی ہیں، ادب لطیف اور ادب سنجیدہ۔

ادب لطیف میں وہ تمام شعری اور نثری تحریریں داخل ہیں جو تاثرات کا حاصل ہیں جن میں احساسات، جذبات و تخیلات کی کار فرمائی ہے اور جو تجربہ و مشاہدہ کا نتیجہ ہوتی ہیں ــــــ یہ تحریریں اپنی مخصوص وضع و قطع یا صورت رکھتی ہیں اور ہم انھیں اصناف ادب یعنی (LITERARY FORMS) کے نام سے اچھی طرح جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ان ہی اصناف میں ایک صورت ان رومانی تحریروں کی ہے جنھیں میں نے کیفیہ کا نام دیا ہے اور جو نثر کی شاعری ہے۔ ادب لطیف سے مراد صنف کیفیہ نہیں، بلکہ زبان ادب کا وہ حصہ جس کا دوسرا حصہ ادب سنجیدہ ہے، جس کی دو شاخیں نثر اور شاعری ہیں اور جس میں کئی نثری اور شعری اصناف داخل ہیں۔

●

تو، مقالہ اور انشائیہ کا موازنہ کرتے ہوئے میں نے کہا ہے کہ مقالوں کی تربیت ادب سنجیدہ انجام دیتے ہیں اور جسمانی پرداخت ادب لطیف کے سپرد ہوتی ہے۔ یا یوں کہیئے کہ مقالوں میں روح ادب سنجیدہ سے آتی ہے اور قالب کی مٹی ادب لطیف سے لائی جاتی ہے۔ اس بات کو اس طرح سمجھیے:

مقالہ میں کسی سنجیدہ بات یا خیال پر روشنی ڈالی جاتی ہے یہ حکمت و فلسفہ یا علم و دانش اور سائنس کے کسی پہلو یا رُخ پر سیر حاصل بحث کرتا ہے۔ اس کے دائرے میں ادب سنجیدہ کے عالمانہ، حکیمانہ اور فاضلانہ امور کے لئے پوری گنجائش ہے۔ یہ باتیں یا اس نوع کی باتیں بڑی اہم ہیں۔ ان سے ہماری شناسائی ضروری ہے۔ ان کی بے کیفی خشکی یا دشوار فہمی کا اندازہ کرتے ہوئے ہم ان سے گریز نہیں کر سکتے۔ آپ اس سے اتفاق نہیں کر سکتے۔ آپ اس سے اتفاق کریں گے کہ علوم اور سائنس سے ہماری لاعلمی ہمارے عقل و ادراک کو فنا کر ڈالے گی۔ ایک تعلیم یافتہ شخص ان سے بے تعلق ہو کر وقت اور زمانہ۔ زمانہ کی رفتار و ترقی سے یقیناً بے تعلق ہو جائے گا۔ مقالے اچھے اور مفید مقالے اس اہم مقصد میں ہمارے بڑے کام آتے ہیں یہ ہمیں وقت اور زمانہ زمانہ کی رفتار و ترقی کے ساتھ لے چلتے ہیں۔ ایک مثال سے یہ بات اچھی طرح روشن ہو جائے گی۔

آج روس کا اسپوٹ نک انسان کی ذہنی کاوش کا ایک سب سے حیرت ناک اور جیتا جاگتا کرشمہ نظر آتا ہے ــــــ ہم سے سیکڑوں میل کی بلندی پر کرۂ ارض اور قمر کے درمیان نیلگوں خلاء کے درمیان انسان کا بنایا ہوا چند انچ کا یہ ننھا سا مصنوعی چاند قدرت کے ٹھہرائے ہوئے دیگر اجسام فلکی کی طرح اپنے مدار پر گردش کر رہا ہے۔ کتنی استعجاب انگیز اور عقل میں نہ سمانے والی بات ہے یہ!

دیگر یہ بات ایک ٹھوس حقیقت ہے اور عقل کو اسے سمجھنا ضروری ہے ہم روس کے اسپٹنک کو ماہ نخشب یا جام جمشید جیسی تخیلی پیداوار قرار نہیں دے سکتے۔ ایسا خیال کرنا ہماری جہالت کی دلیل ہوگی۔ انسانی دماغ اس حیرت ناک ایجاد کو سوچ سمجھ کر حیرت

اور استعجاب میں غوطے لگا رہا ہے۔ انسان کی پھٹی پھٹی نگاہیں اس مصنوعی چاند کی ایک جھلک لینے کو نہ جانے کتنی بار آسمان پر بے تابانہ اٹھی ہیں۔ ہمارا ہوش مند دماغ اس عینی صداقت کو سمجھنے کے لئے پریشان اور بے کار رہا ہے۔

یہ کیسا چاند ہے؟ کس طرح یہ گردش کر رہا ہے؟ کون سی طاقت نے اسے سطحِ زمین سے سینکڑوں میل کی اونچائی پر پہونچا دیا؟ اس میں ایک ذی حیات مخلوق کیونکر زندہ رہی؟ بینائی سے روپوش ہوکر بھی کیونکر یہ انسانی قوتِ مشاہدہ سے روپوش نہ ہو سکا؟ —— اس قسم کے سوالات عقل میں نہ سمانے والے بے شمار سوالات ہمارے دماغ میں چکر لگاتے ہیں۔

ایسے موقع پر ایک سادہ سا علمی مقالہ ہماری آسودگی کا سبب ہوتا ہے۔ طبیعیات، فلکیات اور دیگر متعلقہ سنجیدہ مضامین کے پس منظر میں اس موضوع پر ایک مختصر سی تحریر انسان کے بنائے ہوئے اس مصنوعی چاند کے تعارف کے لئے کافی ہوگی —— اس تحریر کے مطالعہ سے ان سوالات کا اطمینان بخش جواب مل جانا یقینی ہے۔ اسپٹنک پر ایک اچھا سا معلوماتی مقالہ ہمارے دماغ کی ایک کھول دینے کی طاقت رکھتا ہے۔

آپ خود غور کریں۔ اس نوع کی تحریر ہمارے لئے کتنی مفید ثابت ہوگی —— ایک ناقابلِ فہم اور دشوار بات، جو بجید سنجیدہ ہے، سنجیدگی کے ساتھ ہمارے سامنے رکھ دی گئی ہے۔ یہی سنجیدگی مقالہ کی روح ہوتی ہے۔ مقالوں میں یہ روح ادبِ سنجیدہ سے آتی ہے ادبِ سنجیدہ ہی مقالوں کے نفس میں حرارت دیتے ہیں، ہاں، ان کے قالب کی مٹی ادبِ لطیف سے لائی جاتی ہے۔

مقالوں میں حکمت و فلسفہ، علم و دانش یا سائنس کی باتیں سپردِ قلم کی جاتی ہیں —— مگر اس میں عالم، حکیم یا سائنٹسٹ کی روش نہیں اختیار کی جاتی۔ مقالوں کا اندازِ بیان دشوار اور ناقابلِ فہم نہیں ہوتا۔ یہاں باتیں علوم و سائنس کے عجیب در عجیب اشارات اور وضع و مصطلحات کے بل بوتے پر نہیں چلتیں بلکہ یہ ادبِ لطیف کا سہارا لے کر قدم بڑھاتی ہیں ان کی بے کیفی، خشکی اور سنجیدہ بیانی پر مجاز و تمثیل کا ہلکا سا چھڑکاؤ کر دیا جاتا ہے۔ ان چھینٹوں سے تحریر میں تر و تازگی، فرحت اور پذیرائی آجاتی ہے۔ یہ مقالوں کی زبان اور اسلوب کا سبب ہے کہ ان دشوار و ادق باتوں کو بلا دردِ سر ہم ذہنی طور پر بڑے مزے میں قبول کر لیتے ہیں۔

یہ مثال ایک علمی مقالہ کی تھی جس کی روح سائنس کے چند اونچے نکات سے معمور تھی۔ اسی طرح دیگر سنجیدہ امور بھی مقالوں کا موضوع ہو سکتے ہیں۔ یہ ملک کا دوسرا پنجسالہ پلان ہو یا کالجوں میں جنسی تعلیم کی اہمیت۔ ڈی ڈی ٹی کے زرعی امکانات ہوں یا نظریہ حیاتِ بعد الموت، نالندہ کی ثقافتی زندگی کا ایک رخ ہو یا اشتراکیت میں انفرادی آزادی۔ یہ یا اس قسم کی کوئی بات مقالوں کا موضوع ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ادب، فن، شاعری اور تنقید جیسے ادبی امور بھی بہ خوبی مقالوں میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ ایک ذی علم اہلِ قلم ان عنوانات پر سیر حاصل بحث کر سکتا ہے۔ ذی علم سے مراد خواندہ محض نہیں بلکہ ایسا شخص جس کی ان دشوار اور ادق باتوں پر اچھی خاصی نگاہ ہے اور جس کا اپنا مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعہ میں جس قدر گہرائی اور وسعت ہوگی اسی قدر مقالہ میں وزن اور پائداری ہوگی۔

اچھے مقالہ نگار کے لئے دو شرائط ضروری ہیں۔ اس کی عالمانہ شخصیت اور ادبی مزاج۔ اگر وہ کسی بات کو اچھی طرح جانتا ہے اور سمجھتا ہے اور اسے دوسروں کو بھی اچھی طرح سمجھا سکتا ہے تو وہ مقالہ نگار کے فرائض بحسن و خوبی انجام دے سکتا ہے بڑے اور فاضل نگار کی شخصیت کا پہلا رخ عالم کا ہوتا ہے اور دوسرا انشاء پرداز کا وہ صرف بلند و اعلیٰ اور اہم و ادق سنجیدہ بات ہی نہیں کہتا۔ بلکہ اسے عام فہم اور دل نشین انداز سے قابلِ قبول بنا کر کہتا ہے۔

انشائیہ نگار کا دماغ اور زبان دونوں شاعر کی ہوتی ہے۔ یہ عارف عرش نشیں ہی نہیں ہوتا بلکہ ساقیِ محفلِ خاص ہوتا ہے

اس کی شریعت اور طریقت دونوں کا حساب کتاب ادب لطیف کے ذمہ ہوتا ہے۔ وہ ادب لطیف کی خاک سے ہوتا ہے اور اسی کی خاک اڑاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا چاہیئے کہ ادب سنجیدہ کی سرحد اس کے لئے آؤٹ آف بونڈ ہوتی ہے۔ یا فلسفہ و حکمت اور سائنس کے پاس اس کا پھٹکنا بھی محال ہے ——— وہ زبان و ادب کے ہر حصہ میں داخل ہو سکتا ہے اور زندگی کے ہر گوشے میں جا سکتا ہے اس کے لئے روک ٹوک نہیں۔ وہ آزاد و خود مختار ہے۔ ہاں، ان مقامات میں اس کے لئے ٹھہرنا دشوار ہے۔ وہ صرف ان کی جھلکیاں لے سکتا ہے۔ اس کا ادب و سنجیدہ کے صداقت و حقائق سے ہمکنار ہونا ممکن ہے۔ He can catch hold of

anything and can make something of nothing انشائیہ نگار کے لئے موضوع کی کوئی پابندی نہیں

چلتی پھرتی زندگی کی ہر بات، ہر ادا اور ہر کیفیت اس کی زد میں آسکتی ہے۔ اپنی افتاد طبع اور ندرت بیانی سے وہ ہر بے بات کی بات میں "کچھ بات" پیدا کر دے سکتا ہے۔

آپ کہیں گے، کچھ بات پیدا کر دینا ایک اچھے صحیفہ نگار کے لئے بھی کوئی دشوار بات نہیں،

مجھے آپ سے اتفاق ہے بے بات کی بات پیدا کر دینا یا بات کا بتنگڑ بنا دینا صحیفہ نگاری کا ایک وصف ہے۔ یہ صحیح ہے کہ صحیفہ نگار بھی موضوع کا پابند نہیں ہوتا وہ بھی ہر عنوان پر قلم اٹھا سکتا ہے اور بڑے اطمینان و اعتماد کے ساتھ کسی موضوع پر موثر انداز میں بہت کچھ لکھ سکتا ہے اس لحاظ سے انشائیہ نگار کی طرح وہ بھی یقیناً آزاد ہے۔

مگر دونوں میں فرق ہے اور بنیادی فرق ہے۔ انشائیہ نگار کا ضمیر پاک ہوتا ہے۔ صحیفہ نگار کے یہاں یہ طہارت نفس ممکن نہیں۔ اس کی تحریروں پر ایک چھاپ ہوتی ہے جو کسی مسلک یا پالیسی کی چھاپ ہے۔ یہ چھاپ ہلکی ہوتی ہے۔ اور اثر بخش۔ اداریئے اور شذرات میں دوسروں کو ہم خیال و ہم مشرب بنانے کی اچھی صلاحیت ہوتی ہے۔ انشائیہ میں یہ وصف نہیں ہوتا۔ انشائیہ نگار کا اپنا کوئی سوچا سمجھا مسلک نہیں ہوتا۔ یکسی پالیسی کا اسیر نہیں، بالکل آزاد رہتا ہے اور خود مختار، اس کی قلم کاری پر کوئی سنسر نہیں صحیفہ نگار کی باتوں میں سنجیدگی اور سنجیدہ بیانی ہوتی ہے مگر یہ باتیں عامیانہ اور سطحی ہوتی ہیں ان میں مقالہ جیسی گہرائی یا پائداری نہیں ہوتی۔ اچھا صحیفہ نگار جیک آف آل ہوتا ہے ماسٹر آف آل نہیں ہوتا۔ اچھا مقالہ نگار ماسٹر آف آل ہوتا ہے جیک آف آل نہیں ہوتا۔ یہ کنواں جیسا گہرا ہوتا ہے۔ پھیلا ہوا پانی نہیں ہوتا ... ... انشائیہ نگار بھی جیک آف آل ہوتا ہے۔ یہ بھی ہر عنوان پر قلم اٹھا سکتا ہے مگر اس کی باتوں میں نہ گہرائی ہوتی ہے اور نہ پُرگوئی ———

اچھا انشائیہ نگار ایک بہتا ہوا دھارا ہے رواں، دواں اور جولاں،

صحیفہ نگار بھی مقالہ نگار کی طرح دعوتِ فکر دیتا ہے۔ مگر اس کی باتوں میں کوئی غرض پوشیدہ ہوتی ہے ان میں دینے کے ساتھ لینے کی بھی صلاحیت ہوتی ہے صحیفہ نگار بے غرض و بے مطلب قلم نہیں اٹھاتا اور نہ دیانت کے ساتھ قلم چلاتا ہے۔ یہ اپنے کام کی بات لکھتا ہے یہ باتوں میں کتر بیونت کو جائز اور خورد و برد کو روا قرار دیتا ہے۔ اس کے برخلاف مقالہ نگار کو دیانت سے واسطہ رکھنا ہوتا ہے اغماز اس کی عادت نہیں، ——— انشائیہ نگار بھی دیتا ہے۔ ہم سے کچھ مانگتا نہیں۔ اس کی باتوں میں سوال یا طلب کا لہجہ نہیں ہوتا وہ ہمیں آسودگی اور راحت بخشتا ہے۔

الغرض، انشائیہ نگار کے لئے موضوع کی کوئی پابندی نہیں، وہ بالکل آزاد و خود مختار ہوتا ہے۔ اسے کوئی روک ٹوک نہیں، وہ ہر جگہ جا سکتا ہے اور سب کچھ کہہ سکتا ہے۔ شرط کیف و اثر ہے۔ کیونکہ بات کا بتنگڑ بنانا اس کا کام نہیں۔ اسے دل سے سروکار رکھنا پڑتا ہے دماغ یا دماغ والوں سے نہیں۔ وہ کوائف بخشتا ہے۔ افکار نہیں دیتا۔ وہ گپ کرتا ہے۔ درس نہیں دیتا۔ وہ دل بہلاتا ہے مسلک و آئین کی تبلیغ نہیں کرتا۔ اس کا کام خوش گفتاری ہے اس کا طائر آزاد و پرفشاں رہتا ہے۔

سنجیدہ بات کو غیر سنجیدہ کر دینا اور غیر سنجیدہ بنا دینا۔ معمولی کو غیر معمولی کر دینا اور غیر معمولی کو معمولی بنا دینا۔ انشائیہ نگار کی نیرنگیٔ نظر کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے ——— وہ پارلیمنٹ کو اہر کا کھیت بنا سکتا ہے اور کتوں کی نو اہائے سبع خراش کو طرحی غزلیں، وہ اسپننگ کو محبوبۂ تقویٰ شکن کی ڈولی بنا سکتا ہے اور خوش نصیب لائیکا کو جنرل ڈی گاڈلے۔

انشائیہ کی شریعت میں "کہانی پن" کفر ہے۔ ادب لطیف سے متعلق ہوتے ہوئے بھی یہ صنف فسانوی اصناف سے بے تعلق ہے۔ پلاٹ اور کردار جیسے اجزائے ترکیبی کا استعمال انشائیہ میں ممنوع ہے، داستان۔ ناول، ڈراما۔ افسانہ اور مثنوی کی تعمیر ماجرا نگاری اور سیرت نگاری کی حاجت مند ہے مگر اس صنف میں ان کا استعمال ناجائز ہے۔

انشائیہ نگار قصہ گوئی نہیں کرتا۔ یہ کوئی دل چسپ یا غیر معمولی واقعہ نہیں سناتا۔ اس مقصد کے لئے ناول، داستان اور ڈراما جیسے اصناف موزوں ہیں۔ وہ واقعہ کے ٹکڑوں سے جنھیں محاضرات یعنی (ANECDOTES) کہتے ہیں کام لے سکتا ہے مگر ان کے استعمال سے وہ تعمیر قصہ نہیں کرتا۔ بلکہ باتوں کے انتشار میں اضافہ کر دیتا ہے۔ محاضرات کے پیچھے جو نوع در نوع ہلکے پھلکے اثرات ہوتے ہیں ان کے معرفت سے انشائیہ کی رنگارنگی میں تیزی پیدا کر دی جاتی ہے۔ لطیفوں اور چٹکلوں سے اس میں نکھار آجاتا ہے ——— انشائیہ بذات خود لطیفہ یا چٹکلہ نہیں۔

اسی طرح اس صنف میں سیرت نگاری کا بھی گذر نہیں۔ تخلیق شخصیت یا مرقع نگاری انشائیہ نگار کا کام نہیں اس مقصد کے لئے ہمارے سامنے خاکہ نگار کی ذات آتی ہے۔ انشائیہ میں شخصیت یا انفرادیت کے نقوش اور جلوؤں سے کام نکالا جاسکتا ہے مگر انھیں مرکزی مقام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ نقوش اور جلوے ذیلی ہتے ہیں۔ انشائیہ میں ان کا امتیازی وجود نہیں ہوتا۔

بات یہ ہے کہ افسانوی اصناف میں کوئی مادہ یا بنیادی خیال ہوتا جسے (THEME) کہتے ہیں۔ ہر افسانہ، ناول، ڈراما یا مثنوی میں کسی نہ کسی بنیادی خیال ان اصناف کے موضوع اور اسلوب کے بموجب ان کی صنفی صورت قائم کرتا ہے دوسری الفاظ میں یوں سمجھئے کہ واقعہ نگاری یا سیرت نگاری میں ایک یکائی ہوتی ہے جن تحریروں میں کوئی واقعہ یا سیرت پیش کی جاتی ہے ان میں ایک داخلی رشتہ ہوتا ہے لیکن انشائیہ میں یہ یکائی یا داخلی رشتہ یا بنیادی خیال نہیں ہوتا۔ انشائیہ ذہن کی آوارہ خیالی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی کامیابی کا سبب تاثرات کی وحدت واتحاد نہیں۔ ان کی بوقلمونی ہے۔

باتوں کے ربط، ترتیب اور اتفاق سے افسانوی اصناف کو مجموعی طور پر ایک بھر پور منظم اور مکمل صورت مل جاتی ہے مگر صنف انشائیہ کی دلکشی کی اصلی وجہ اس کی بے ربطی و بے ترتیبی ہے ——— اچھا اور نفیس انشائیہ ذہن کا ایک شرارہ ہوتا ہے جس کی ہر چنگاری آزاد و منتشر ہوتی ہے۔ ہم اسے ادب کی پھلجھڑی بھی کہہ سکتے ہیں۔

انشائیہ میں داخلیت یعنی (SUBJECTIRITY) ہوتی ہے جو قلم کار کے اپنے تاثرات کو پیش کرتی ہے یہ داخلیت مگر مجرد نہیں ہوتی۔ یہ خارجی کوائف سے آلودہ ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار کا مقدس فریضہ آوارہ خیالی ہے اس کی ادائی کے لئے وہ صرف اپنے دل کی گہرائیوں میں نہیں اترتا بلکہ پرائے دل دماغ کے پاس بھی جا پہونچتا ہے۔ اس کی باتیں رنگارنگ ہوتی ہیں یہ ذاتی ہوتی ہوئی بھی ہمہ گیر ہوتی ہیں۔ ان میں داخلی تاثرات اور خارجی بیانات کا بڑا خوش گوار امتزاج ہوتا ہے۔

داخلیت کیفیہ میں بھی ملتی ہے۔ مگر یہ تیز اور براق ہوتی ہے یہ براہ راست قلب تک اتر جاتی ہے اور روح میں ایک لذت آگیں اضطراب اور لطیف کسک پیدا کر دیتی ہے۔ انشائیہ کی داخلیت صرف دل کو نہیں چھیڑتی بلکہ دماغ کو بھی قلابازیاں کھلاتی ہے انشائیہ اور کیفیہ دونوں اصناف اپنی نوعیت کے بموجب تاثراتی ہوتے ہیں۔ لیکن اول الذکر میں دھوپ چھاؤں کی بہار رہتی ہے اور لیل و نہار کا لطف بھی

ثانی الذکر میں سپیدۂ سحر کا سماں رہتا ہے یا تاروں کی تنک تابی۔

کیفیہ میں ایک ہی ذائقہ ملتا ہے مگر انشائیہ سے وہ خمار میسر ہوتا ہے جس کی لہریں چڑھتی اور اترتی رہتی ہیں ——— کیفیہ نثر کی شاعری ہوتی ہے جس میں انگریزی صنف شاعری (BALLAD) جیسی بات ہوتی ہے۔ انشائیہ نثر کی غزل ہے جس کا ہر جرعہ ایک نیا کیف و سرور بخشتا ہے

اس صنف کو مزاح نگاری سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ مگر انشائیہ نگاری کو مزاحیہ نگاری قرار دینا بڑی مضحکہ خیز بات ہے مزاح نگاری۔ ہجو نگاری۔ المیہ نگاری یا رومان نگاری قلم کاری کا وش کے مختلف رنگ ہیں۔ یہ قلم کاری کی ادائیں ہیں۔ تحریر کی صورتیں نہیں۔ ادبی نگارشات میں ان کا وجود توصیفی ہوتا ہے۔ صنفی نہیں۔

تحریروں کا اپنے موضوع اور اسلوب کے بموجب کوئی خاص صورت اختیار کر لینا ایک اور بات ہے اور ان میں کسی خاص رنگ کا پایا جانا اور بات ہے۔ ادبی تحریروں کو ہمیں صنفی لحاظ سے دیکھنا چاہیئے اور "ادب پارہ" یا اصنافِ ادب سمجھ کر جانچنا اور پرکھنا چاہیئے تحریروں کی ادبی شناخت کی یہ پہلی منزل ہے۔ افسوس ہے اگر ہم اس بنیادی بات سے بھی لاعلم ہیں۔

مزاح نگاری ایک رنگ ہے۔ صنف نہیں۔ یہ قلم کاری کا وش کی ایک خصوصیت ہے، ادب پارہ نہیں۔ یہ رنگ یا وصف نثری اصناف میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے اور شعری اصناف میں بھی ——— صنف انشائیہ میں دو قسم کے رنگ استعمال کیے جاتے ہیں ظرافت اور طنز۔ اس میں درد و الم اور حزن و یاس کا استعمال جائز نہیں۔ یہ رنگ صنف کیفیہ کے لئے موزوں ہیں۔

انشائیہ نگاری کے لئے ظرافت نگاری لازمی ہے۔ ظرافت اس کا ایک شوخ اور چمکیلا رنگ ہے اس کی زعفران زار سرزمین میں ہنسنے اور ہنسانے کے خوب مواقع ملتے ہیں۔ دوسروں پر ہنسنا بڑا عام ہے مگر اپنے پر دوسروں کو ہنسانا آسان نہیں۔ اس کے لئے ہمت اور تھوڑی سی قربانی کی ضرورت ہے۔ انشائیہ کی نیرنگی دوسروں کی حماقت اور اپنی خفت دونوں کا مظاہرہ کرتی ہے بیک نگاہ یہاں آنکھوں کے تنکوں کے ساتھ بڑی بڑی شہتیریں بھی سامنے آجاتی ہیں ——— اچھے انشائیے سے اصلی ہنسی اور کھسیانی ہنسی دونوں میسّر ہوتی ہیں۔

ظرافت اور طنز سے انشائیہ کے حسن میں چار چاند لگ جاتے ہیں۔ یہ انشائیہ کے دو رنگ ہیں جن سے اس کی فضا میں دھول کھیلی برپا ہو جاتی ہے یہ دھول خیالات سے اڑائی جاتی ہے یہ دھول دھپا کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ ظرافت کے لئے بالغ ذہن۔ نفیس طبیعت اور شائستہ مزاج کا ہونا شرط ہے ورنہ ظرافت میں بھانڈپن اور سوقیت پیدا ہو جائے گی نفیس ظرافت نامطابق خیالات سے پیدا کی جاتی ہے، نامطابق واقعات سے نہیں پیدا کی جاتی۔ انشائیہ لمحہ بھر کے لئے ہمیں حیوان بنا دیتا ہے، یہ بالکل صحیح ہے مگر سینگ لگا کر لاتیں چلانی قابل تعریف نہیں، بلکہ سینگوں کے بغیر بیل بجانا یا بنا دینا قابل تعریف ہے اچھے انشائیوں میں ظرافت کے رنگ پختہ اور دور رس ہوتے ہیں یہ بلند پایہ ہوتے ہیں اور ایسے اعلیٰ اور لطیف کہ ہنستے ہنستے ہم کھسیانی ہنسی ہنسنے لگتے ہیں۔

ایک جملے میں انشائیہ کی تعریف مشکل ہے صنفی اور فنی لحاظ سے ہمارے یہاں یہ "ادب پارہ" نیا ہے اور قابل تعارف۔ انگریزی ادب میں معروف علم ہے۔ انگریزی تعریفوں میں جانسن کا فقرہ بہت موزوں ہے وہ کہتا ہے: IT IS A LOOSE SALLY OF MIND یعنی انشائیہ دماغ کی ایک ترنگ ہے، آزاد و خوش گوار۔ لفظ "ترنگ" انشائیہ کی روح کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ روح جس میں جولانی ہے مگر گرمی نہیں۔ جس میں انتشار ہے مگر پراگندگی نہیں۔ وہ روح جو دماغ سے زیادہ دل کو چھیڑتی ہے۔ انشائیہ کسی عنوان پر قلم کار کی گپ ہے۔ یہ گپ سنی سنائی نہیں ہوتی، یہ ذاتی ہوتی ہے اس میں آپ بیتی اور پرائی بیتی دونوں کا لطف ہوتا ہے، یہ ذہنی لہروں کی پیداوار ہے اچھا اور کامیاب انشائیہ ذہن کا ایک شرارہ ہوتا ہے جس کی ہر چنگاری آزاد و منتشر ہوتی ہے ہم اسے ادب کی ایک پھلجھڑی بھی کہہ سکتے ہیں۔

انشائیہ کیا ہے؟

نظیر صدیقی

انشائیہ کی تعریف کا مسئلہ افسانے یا ناول کی تعریف سے کچھ کم پیچیدہ نہیں۔ لیکن یہ پیچیدگی اس وقت رونما ہوتی ہے جب آپ انشائیے کی جامع اور مانع تعریف پر مصر ہوں۔ میرا خیال ہے کہ جس طرح افسانے اور ناول کی جامع اور مانع تعریف آج تک متعین نہ ہو سکی۔ اسی طرح شاید انشائیے کی بھی جامع اور مانع تعریف متعین نہ ہو سکے گی۔ پھر بھی لوگ افسانے اور ناول کی طرح انشائیے کو بھی بعض عام خصوصیات کی مدد سے پہچان لیں گے اور اسے پہچاننے میں دشواری محسوس نہ کریں گے۔

چونکہ انشائیے کی صنف ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہے اس لئے بہتر تو یہ ہوتا کہ انشائیے کو سمجھنے کے لئے مغربی مصنفین ہی سے مدد لی جاتی۔ لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اگرچہ انگریزی ادب یا مغربی ادب میں انشائیہ ایک تکمیل یافتہ صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر بھی جس طرح ناول، افسانے اور ڈرامے کے فن پر وہاں کے ممتاز نقادوں اور فن کاروں نے بڑے بڑے اہم مضامین اور کتابیں لکھی ہیں۔ اسی طرح انشائیے کے فن پر مضامین اور کتابیں نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ESSAYS کے نہایت عمدہ انتخابی مجموعے فرور شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان انتخابی مجموعوں کے مرتبین نے ESSAY کی تعریف میں جو کچھ لکھا ہے وہ بسا اوقات صحیح ہونے کے باوجود الجھن سے خالی نہیں۔

الجھن یوں پیدا ہوتی ہے کہ اردو لفظ "مضمون" کی طرح انگریزی لفظ ESSAY بڑا وسیع المعنی لفظ ہے۔ وسیع المعنی اس لحاظ سے کہ اس میں ESSAY کی تمام قسمیں شامل ہیں۔ یہاں تک کہ PERSONAL ESSAY بھی جسے دوسرے لفظوں میں FAMILIAR ESSAY بھی کہتے ہیں انگریزی زبان کے ادیب PERSONAL ESSAY یا FAMILIAR ESSAY کا ذکر کرتے وقت عموماً ان اصطلاحات کی بجائے صرف ESSAY کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور "ایسے" کی تعریف کرتے وقت ANTHOLOGISTS - صرف "پرسنل ایسے" کو پیش نظر رکھتے ہیں مثلاً GREAT ESSAYS OF ALL NATION کے مرتب ایف۔ ایچ پرچرڈ نے "ایسے" کے لئے سادہ اور غیر مصنوعی — HOMELY AND UNPRETENTIOUS کی صفات استعمال کی ہیں۔ اسی طرح GREAT ESSAYS (یہ کتاب آج تک پاکستان میں عام طور پر دستیاب ہے۔) کے مرتب ہاؤسٹن پیٹرسن (جو کولمبیا یونیورسٹی میں فلسفے کے معلم رہ چکے ہیں) نے ایسے کی تعریف یوں کی ہے۔

یہ جاننے کے باوجود کہ ان مرتبین کی کوئی ادبی حیثیت نہیں اس مضمون میں انشائیے کے متعلق ان کی آراء سے خاصی بحث کی گئی ہے۔ اس کا جواز یہ ہے کہ اول تو انشائیے کے فن پر ممتاز و مستند انشائیہ نگاروں اور نقادوں کے مضامین اور کتابیں نہیں ملتیں۔ دوسرے یہ کہ انشائیوں کے انتخابی مجموعوں کے مرتبین تخلیقی یا تنقیدی اہمیت سے محروم سہی، انہوں نے اپنے اپنے مجموعوں — کی ترتیب کے سلسلے میں کم از کم ہزاروں انشائیوں کا مطالعہ تو کیا ہے اور اس فن کے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی کوشش تو کی ہے۔ ن۔ ص

"کم سے کم اِس مجموعے کے لئے ایسّے، کا مطلب تحریر کا ایک ایسا چھوٹا سا (ایک سے بیس یا تیس صفحے تک) ٹکڑا ہوگا جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی گئی ہو، مگر شخصی، غیر رسمی اور غیر مصنوعی انداز میں۔ ایسّے "مفکرانہ ہوگا لیکن سنجیدہ نہیں وہ فلسفے سے قریب ہوگا لیکن فلسفے کی طرح باقاعدہ نہیں۔ اس میں ایک قسم کی ڈھیلی ڈھالی وحدت ہوگی لیکن اسمیں اصل موضوع سے مسرت بخش انحراف بھی ہوگا۔ وہ ہمیں مصنف کی رائے سے اتفاق کی ترغیب دے سکتا ہے لیکن وہ ہمیں اتفاقِ رائے پر مجبور نہ کرے گا۔ "ایسّے اسٹ" چاہے اور کچھ بھی ہو وہ ہمارا دوست اور لفظوں کا فنکار ہوتا ہے۔ ورجینا وولف نے کہا تھا کہ "اسے یہ ضرور جاننا چاہیئے — اور یہ اولین شرط ہے — کہ کس طرح لکھنا چاہیئے۔" یہی وجہ ہے کہ:۔

ESSAYISTS کو تراجم سے اتنا ہی نقصان پہنچتا ہے جتنا لیرک شاعروں کو۔"

ظاہر ہے کہ پریچرڈ نے "ایسّے" کے لئے جو صفات استعمال کی ہیں اور پیٹرسن نے "ایسّے" کی جو تعریف کی ہے، اُس کا اطلاق صرف "پرسنل ایسّے" پر ہو سکتا ہے لیکن ان دونوں کے انتخابی مجموعے مختلف قسم کے ESSAYS پر مشتمل ہیں۔ مثلاً ان دونوں کے مجموعوں میں بعض مشہور تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ ایسّیسٹس کی اسی عادت کے پیشِ نظر میں نے "شہرت کی خاطر" کے دیباچے میں لکھا تھا کہ:۔

"انگریزوں کی یہ بوالعجبی میری سمجھ میں نہیں آتی کہ جب یہ قوم "ایسّے" کی اصطلاح سے "لائٹ یا پرسنل ایسّے" مراد لیتی ہے تو ایسّیز کے انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔ روبرٹ لِنڈ (ROBERT LYND) جو دورِ حاضر کے ممتاز انشائیہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے اُس نے انگریزی ادب میں صرف بیکن اور لیمب کے مضامین "ایسّے" کی صنف میں کلاسکس کا درجہ دیا ہے۔ ان دونوں کے کلاسکس ہونے میں کیا شبہ، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر "ایسے" کے معنی لائٹ یا پرسنل "ایسّے" کے ہیں، تو کیا بیکن کے ایسّیز کو بھی لائٹ یا پرسنل ایسّیز کہہ سکتے ہیں۔؟"

جہاں روبرٹ لنڈ نے ایک ہی سانس میں بیکن اور لیمب کو "ایسّے" کی صنف کا کلاسک قرار دیکر "ایسّے" اور پرسنل ایسّے" کے تصورات کو گڈمڈ کر دیا ہے وہاں پریچرڈ نے "ایسّے" کے معاملے میں ایک نئی اُلجھن یوں پیدا کر دی ہے کہ اُس نے اپنے انتخابی مجموعے میں افسانہ، ناول اور خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ مثلاً اُس کے مجموعے میں بولیشیو کی کتاب ڈیکامیرون، سر دانیٹر کے ناول ڈڈن کو۔ ٹلکزوٹے اور گوئٹے کی خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصے شامل ہیں اتنا ہی نہیں بلکہ "ایسے" کے نام سے اس کتاب میں بعض ادیبوں کے متفرق اقوال و نصائح بھی درج کر دیئے گئے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ سمجھنا مشکل ہی نہیں محال ہو جاتا ہے کہ "ایسّے" کیا ہے اور کیا نہیں۔

اسوقت تک ایسّیز کے جو انتخابی مجموعے میری نظر سے گزرے ہیں، ان میں سے صرف ایک مجموعہ TYPES OF ESSAYS ایسا ہے جسکی تمہید میں ایسّے کی مختلف قسموں سے بحث کی گئی ہے اور ان قسموں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے ماتحت فہرست اور کتاب دونوں میں مضامین درج کئے گئے ہیں۔ اس مجموعے کا مرتب ایک امریکی بنجمن لے ہیڈرک ہے۔ اگرچہ اس نے "ایسّے" کی چھ قسمیں گنائی ہیں (۱) شخصی مضمون (۲) بیانیہ مضمون (۳) کرداری خاکہ (۴) تنقیدی مضمون (۵) اِدارتی مضمون یعنی ایڈیٹوریل اور (۶) مفکرانہ مضمون — اور ان میں سے ہر ایک کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ پھر بھی اس نے "ایسّے" کیا ہے" سے بحث کرتے ہوئے "ایسّے" کی ایک عام تعریف بھی پیش کر دی ہے جو حسبِ ذیل ہے۔

"ایسّے" کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نثر کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہے جو اپنے موضوع سے مکمل اور منطقی طور پر بحث نہیں کرتا بلکہ جو موضوع کے متعلق مصنف کے خیالات کو ظاہر کرتا ہے — خیالات جو سنجیدہ ہو بھی سکتے ہیں اور

نہیں بھی۔ لیکن جن کے اظہار میں بڑی فنکاری سے کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر یہ مصنف کی شخصیت کا کسی نہ کسی حد تک انکشاف کرتا ہے اور اس لحاظ سے یہ شاعری میں لیرک سے مشابہ ہے" ظاہر ہے کہ "ایسے" کی یہ تعریف "ایسے" کی تمام قسموں پر حاوی نہیں ہے۔ یہاں ہیڈرک نے بھی وہی غلطی کی ہے جو دوسرے انسائیکلوپیڈسٹس سے ہوتی آئی ہے یعنی دوسرے انسائیکلوپیڈسٹوں کی طرح ہیڈرک نے بھی ایسے کی تعریف کرتے وقت صرف پرسنل ایسے، کو پیش نظر رکھا یا "ایسے" کی ایسی تعریف کی جس کا صحیح اور مکمل اطلاق صرف "پرسنل ایسے" پر ہو سکتا ہے۔ "ایسے" اور "پرسنل ایسے" میں فرق نہ کرنے کی عادت انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا تک میں پائی جاتی ہے۔ اس میں "ایسے" کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

"ادب کی ایک صنف کی حیثیت سے "ایسے" اوسط لمبائی کا ایک ایسا مضمون ہے جو عموماً نثر میں ہوتا ہے۔ اور جس میں سہل اور سرسری انداز میں کسی موضوع سے اور سچ پوچھئے تو صرف اُس موضوع سے بحث کی جاتی ہے جو لکھنے والے کو متاثر کرتا ہے"

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ "ایسے" کی تعریف دراصل "پرسنل ایسے" کی تعریف ہے اور بڑی کارآمد تعریف ہے لیکن انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا نے اپنے کو "ایسے" اور "پرسنل ایسے" کی جھگڑے میں پڑنے ہی نہیں دیا۔ اس میں ہر جگہ "ایسے" کا الفاظ استعمال کیا گیا ہے۔ البتہ "ایسے" کے تدریجی ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے بتا دیا گیا ہے کہ بعض لکھنے والوں کے ایسیز شخصی ہیں۔ مثلاً مونتین، لیمب اور اسٹیونسن کے ایسیز اور بعض دوسروں کے ایسیز بالکل غیر شخصی ہیں مثلاً میکولے کے ایسیز۔ میکولے کے ہاتھوں "ایسے" کی حیثیت اعتراف یا خود نوشت سوانح عمری کی نہیں رہتی۔ اس کے یہاں "ایسے" بالکل غیر شخصی، ادبی، تاریخی اور نزاعی CONTROVERSIAL بن جاتا ہے۔ پریچرڈ لکھتا ہے کہ:۔

"لیمب کے چاہنے والوں کا دعویٰ یہ ہے کہ میکولے "ایسے اِسٹ" نہیں تھا اور میکولے کے حامیوں کا اعلان یہ ہے کہ لیمب محض فضول باتیں کرنیوالا تھا۔

نقطۂ نظر کے اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہوئے پریچرڈ کہتا ہے کہ:۔

"عجیب بات ہے کہ جو نقاد مختصر افسانوں میں طریق کار کے وسیع ترین اختلاف کو روا رکھتے ہیں اور اس بات کو خوشی مانتے ہیں کہ ناول نگار خارجی اور داخلی دونوں طریقوں سے کام لے سکتا ہے، وہ "ایسے" اسٹ کے یہاں ایک سخت گیرانہ یکسانی پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں"

میرے خیال میں لیمب اور میکولے کے ایسیز کو "ایسے" کی دو قسمیں سمجھنا یا اُن کے ایسیز کو داخلی اور خارجی طریقوں کا نمائندہ قرار دینا کافی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ "پرسنل ایسے" اور "امپرسنل ایسے" (جسے صرف ایسے کہنا کافی ہوگا) "ایسے" کی دو قسمیں نہیں بلکہ ادب کی دو الگ الگ صنفیں ہیں۔ جن میں ظاہری ہیئت کے سوا کوئی چیز مشترک نہیں۔ بعض اوقات ان دونوں کا موضوع بھی مشترک ہو سکتا ہے لیکن اس سے ان دونوں کی انفرادی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ دوسرے لفظوں میں اس بات کو یوں سمجھئے کہ ایک ہی موضوع پر "ایسے" بھی لکھا جا سکتا ہے۔ اور "پرسنل ایسے" بھی۔ جو چیز "ایسے" اور "پرسنل ایسے" کے درمیان بنیادی فرق پیدا کرتی ہے۔ وہ موضوع کی طرف لکھنے والے کا انداز نظر ہے۔ "ایسے" لکھنے والا اپنے موضوع کو سنجیدہ اور ذمہ دارانہ نظر سے دیکھتا ہے اور موضوع سے متعلق مواد کو منطقی ترتیب و تسلسل کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اسکا مقصد اپنی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ زیر بحث مسئلے کا تصفیہ ہوتا ہے۔ "پرسنل ایسے" کا مصنف اپنے موضوع پر سہل اور سرسری انداز میں اظہار خیال کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی تفریح سے لے کر دوسروں پر تنقید تک سبھی کچھ ہو سکتا ہے۔

مونتین کے یہاں انشائیہ تفریح و تفنن کا ذریعہ نہیں بلکہ اپنے اور دوسروں کے تاثرات و تجربات کے تقابل کا ایک وسیلہ ہے اور اس تقابل کے سہارے زندگی کے حقائق و بصائر تک پہنچنے کی کوشش۔ جہاں تک انشائیے میں اختصار اور طوالت کا تعلق ہے۔ وہ اس معاملے میں کسی اصول کا پابند نہیں۔ یہ اسکی مرضی اور موڈ پر ہے کہ جس موضوع پر جتنا چاہے لکھے۔ اس کے بعض انشائیے بہت مختصر ایک صفحے سے زیادہ نہیں ہیں۔ لیکن زیادہ تر بہت طویل ہیں۔ مثلاً اس کا ایک انشائیہ کتابی سائز کے ۲۵ صفحات پر مشتمل ہے۔

پرچرڈ لکھتا ہے کہ "اپنے زمانے سے لے کر آج تک مونتین نے ادب کو جس حد تک متاثر کیا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ناممکن ہے"۔ یہ واقعہ ہے کہ مونتین سے نہ صرف فرانسیسی زبان کے ادیب بلکہ نہ جانے کتنی ہی زبانوں کے ادیب متاثر ہوئے ہیں۔ انگریزی ادیبوں میں بیکن۔ لیمب۔ ہزلیٹ اور اسٹیونسن نے اس کے مضامین پڑھے۔ اور اس کے اثرات کا اعتراف کیا۔ لیکن مونتین کے برعکس انگریزی کے انشائیہ نگار محض شخصی نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں وہ شوخی اور شگفتگی بھی ملتی ہے۔ جو مونتین کی سنجیدگی کے منافی ہے۔ سنجیدگی صرف مونتین کی خصوصیت نہیں بلکہ فرانسیسی ذہن کا عام خاصہ ہے۔ بقول پرچرڈ "یہ صحیح ہے کہ فرانسیسی زبان میں ایسے نے انگریزی ایسے کی بہ نسبت زیادہ سنجیدہ رخ اختیار کرلیا ہے۔ فرانسیسی ادیب شاذونادر ہی اپنے کو بے تکلف ہونے دیتا ہے۔ اور اس بات کو کبھی نہیں بھولتا کہ وہ ایک سنجیدہ اور ذی عقل ہستی ہے۔ . . . . . " اگرچہ انسائیکلوپیڈیا بریٹینیکا نے لیمب اور اسٹیونسن کو مونتین کی روایت کے علمبرداروں میں شمار کیا ہے۔ اور ایسا کرنا اس حد تک صحیح بھی ہے۔ کہ مونتین کی طرح لیمب اور اسٹیونسن کے انشائیوں میں بھی شخصی عنصر بہت نمایاں ہے۔ لیکن مجھے انگریزی کے انشائیہ نگاروں میں جو شخص مونتین سے زیادہ قریب نظر آتا ہے، وہ ہیزلٹ ہے۔ ہیزلٹ کے زیادہ تر انشائیے مونتین کے انشائیوں کی طرح انکشافِ ذات کے باوجود لائٹ نہیں ہوتے۔ بعض انشائیے تو عنوان کی نیم سنجیدگی یا عدم سنجیدگی کے باوجود سنجیدہ ہیں۔ مثلاً (1) on the ignorance of the learned، (2) on disagreeable people ان مضامین میں منطقی تفکر اور مفکرانہ مشاہدے کی وہی رو جاری و ساری نظر آتی ہے۔ جو مونتین کے یہاں پائی جاتی ہے۔ مونتین ہی کی طرح ہیزلٹ کے انشائیے بھی خاصے طویل ہوتے ہیں اور ان کا لہجہ سنجیدہ ہوتا ہے۔ البتہ اس کے یہاں انکشافِ ذات کا عمل اتنا نمایاں نہیں ہے۔ جتنا مونتین کے یہاں۔ انشائیے کی آزاد روی اور بے تکلفی اگر ہیزلٹ کے کسی انشائیے میں پورے طور پر جلوہ گر ہے تو صرف on going a journey میں۔ غالباً یہی اس کا بہترین انشائیہ ہے۔ اور انشائیوں کے ہر انتخابی مجموعے میں اسے نہ صرف جگہ دی جاتی ہے بلکہ ہیزلٹ کے نمائندہ انشائیوں میں سرِفہرست رکھا جاتا ہے۔ لیکن مونتین اور ہیزلٹ کو پڑھتے وقت مجھے اکثر یہ محسوس ہوا ہے کہ ان دونوں کے یہاں انشائیہ نگاری اور مضمون نگاری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل گئی ہیں۔ یا یہ کہ ان کے یہاں مضمون نگار بعض اوقات انشائیہ نگار پر غالب آجاتا ہے۔ ان کے برعکس لیمب اسٹیونسن۔ لوکس، چسٹرٹن۔ ہیلائر بل لوک رابرٹ لنڈ وغیرہ خالص انشائیہ نگار ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا انشائیے کی جن خصوصیات پر زور دیتے رہے ہیں ان کے اعتبار سے میرے خیال میں رابرٹ لنڈ انشائیے کے فن کا بہترین نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے اس کے تقریباً تمام انشائیے سادہ مختصر دلچسپ شخصی اور ہلکے پھلکے ہوتے ہیں۔ لیکن اس بات پر اصرار کرنا مناسب نہ ہوگا کہ ہر اچھے انشائیے کو رابرٹ لنڈ کے انشائیوں سے مشابہ ہونا چاہیے۔ ادب میں کوئی فارمولا نہ کبھی چلا ہے اور نہ چل سکتا ہے۔ ہر ذہین فنکار نہ صرف اپنی منزل آپ ہوتا ہے۔ بلکہ اپنا راستہ بھی آپ ہی طے کرتا ہے کہ انشائیے کی بنیادی

خصوصیات کیا ہیں۔ سادگی؟ اختصار، دلچسپی، انکشاف ذات، یا اس کا ہلکا پھلکا ہونا؟ یہ سب کچھ یا ان میں سے کچھ بھی نہیں؟ اگر اس کا پتہ نہ چل سکے کہ انشائیہ کیا ہے تو کم از کم یہ تو معلوم ہو جائے کہ انشائیہ کیا نہیں ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا اور اُن کے ہمنوا عصمت اللہ نے انشائیے کے شخصی ہونے پر بہت زور دیا ہے۔ انشائیے یا پرسنل ایسے کی تعریف میں مغربی ادیبوں نے جو کچھ کہا ہے اس سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انشائیے میں شخصی عنصر کا وجود لازمی ہے۔ اسی لئے بعض مغربی ادیبوں نے انشائیے کو لیرک سے مشابہ قرار دیا ہے یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انشائیے کا شخصی ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ ایک لحاظ سے تو سارا ادب ہی شخصی ہے کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک لکھنے والے کی شخصیت کی غمازی کرتا ہے۔ یہاں تک کہ ناول اور ڈرامے جیسے غیر شخصی اور خارجی اصناف ادب میں بھی مصنف کی شخصیت کہیں نہ کہیں سے جھانک رہی ہوتی ہے۔ پھر انشائیے کے شخصی ہونے پر اصرار کیا معنی؟ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انشائیے کا شخصی ہونا دوسری دوسری اصناف ادب کے شخصی ہونے سے قدرے مختلف معنی رکھتا ہے دوسری اصناف ادب میں مصنف بہ حیثیت مصنف نظر آتا ہے اور انشائیے میں بہ حیثیت شخص۔ اس لئے ہیزلٹ نے مونتین کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "اس میں ایک ادیب کی حیثیت سے کچھ کہنے کی جرأت نہ تھی جو وہ ایک انسان کی حیثیت سے محسوس کرتا تھا۔" ناول اور ڈرامے میں ادیب کی شخصیت کا وہی حصہ نظر آتا ہے جو اس کے ذہن و فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول، افسانے اور ڈرامے کے کردار مختلف مسائل پر مصنف کے سوچے سمجھے ہوئے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن انشائیے میں لکھنے والے کی شخصیت کا وہ حصہ منعکس ہوتا ہے جو اُس کے خیالات و نظریات سے اتنا تعلق نہیں رکھتا۔ جتنا اُس کے فطری میلانات اور تحت الشعوری تحریکات — impulses — سے۔ انشائیے میں اگر اجازت ہو تو عرض کروں، وہ لئے پُر تکلف ماحول کی بجائے، اماں یار سنو بھی، والی بے تکلفانہ فضا پائی جاتی ہے۔ انشائیہ لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ دل پر سے عقل کی پاسبانی اٹھ جائے یا اٹھائی جائے۔ انشائیوں میں انشائیہ نگار اپنی اُن خواہشات و خیالات اور عادات و اطوار کا بھی اعتراف کر جاتا ہے۔ جن کا اظہار قریبی دوستوں ہی کی صحبت میں ممکن ہے یا شاید وہاں بھی نہیں انشائیے کے شخصی ہونے کے ایک معنی تو یہ ہوئے۔ غالباً انشائیے میں شخصیت کے اجاگر ہونے یا انکشافِ ذات کے عمل سے ڈاکٹر وزیر آغا اور عصمت اللہ کی مراد یہی ہے۔ لیکن میرے خیال میں انشائیے کا شخصی ہونا ایک اور معنی بھی رکھتا ہے۔ وہ یہ کہ ضروری نہیں کہ انشائیے میں جو باتیں کہی جائیں اُن کا لکھنے والے کی شخصیت سے تعلق ہو۔ بلکہ غیر شخصی باتوں کو شخصی انداز میں بیان کرنا بھی انشائیے کو شخصی بنا دیتا ہے۔ آپ کہیں گے شخصی انداز بیان کیا چیز ہے۔ شخصی اندازِ بیان سے میری مراد غیر رسمی اور بے تکلفانہ انداز بیان ہے۔ انشائیے کے شخصی ہونے کا یہ مفہوم انشائیے کی اُس تعریف میں بھی پوشیدہ ہے جو Great Essays کے مرتب ہاؤسٹن پیٹرسن نے کی ہے اور جو اس مضمون کے ابتدائی حصے میں نقل کی جا چکی ہے۔ ہنٹ نے انشائیے کو گفتاری ادب گردانا ہے۔ انشائیے میں دوستانہ اور بے تکلفانہ گفتگو کا انداز ہی اُس کو شخصی بنانے کے لئے کافی ہے۔ اگر انشائیہ مصنف کی ذات کے بے نام گوشوں کو بھی عریاں کرے تو پھر کیا کہنا۔

اس میں شک نہیں کہ غزل کی طرح انشائیہ بنیادی طور پر ایک داخلی صنفِ ادب ہے۔ پھر بھی انشائیے کے داخلی (یعنی شخصی) ہونے پر زیادہ اصرار کرنا ایسا ہی ہے جیسے یہ مطالبہ کرنا کہ غزل میں کوئی خارجی مضمون نہ آنے پائے۔ فن کار اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت کا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ اصنافِ ادب کی داخلیت اور خارجیت فن کار کی پابند ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک صنفِ ادب یا صنفِ سخن فن کاروں کے ہاتھوں مختلف شکلیں اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ ناول جیسی خارجی صنفِ ادب بعض ناول نگاروں کے یہاں داخلی صنفِ ادب بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً جیمز جوائس، مارسل پروست اور ورجینیا ولف کے یہاں ناول سماجی عمل سے زیادہ نفسیاتی کیفیات کا ترجمان ہے۔ اسی طرح غزل جیسی داخلی صنفِ سخن بعض شاعروں کے یہاں بڑی حد تک خارجی صنفِ سخن بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً اقبال اور یگانہ کے یہاں۔ یہی حال انشائیے کا ہے۔ انشائیہ کے نام کے اعتبار سے انشائیہ PERSONHL ESSAY ہی رہے گا۔ لیکن مختلف فن کاروں کے ہاتھوں

اس کی شکل و صورت، اس کے مزاج اور اس کے ابعاد و حدود میں تغیّر اور اضافہ ہوتا جائے گا۔ آج اردو کے بعض جدید شاعروں نے غزل میں گیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے اور امریکا کے مشہور ناول نگار JOHN DOS PASSOS (جسے سارتر نے عہد حاضر کا سب سے بڑا ناول نگار مانا ہے) ــــــــــ نے ناول میں فلم کی ٹیکنک برت کر ناول کو فلم سے قریب کر دیا ہے۔ جب ادب کی دوسری صنفیں قوتِ ایجاد کے ہاتھوں کچھ سے کچھ ہو سکتی ہیں تو پھر انشائیہ کیوں نہیں۔؟ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم کسی دن تنقیدی اور تاریخی مضامین کو بھی انشائیہ کہنے لگیں گے۔ آلڈس ہکسلے نے اپنے منتخب مضامین ESSAYS کے مجموعے (مطبوعہ ۱۹۶۰ء) کے دیباچے میں (ESSAY) کی تین قسمیں بتائی ہیں (۱) شخصی اور خود سوانحی (۲) خارجی اور واقعاتی (۳) مجرّد۔ اس کا خیال ہے کہ "ایسے" کی ہر ایک قسم اپنے اندر مخصوص قسم کی خوبیاں اور خامیاں رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک سب سے زیادہ اطمینان بخش الیسیز وہ ہیں جن میں تینوں قسم کے ایسے کی بہترین خوبیاں موجود ہوں ــــ یعنی جن میں لکھنے والا اپنی ذات سے لے کر کائنات مجرّد سے لے کر، محسوس اور خارجی سے لے کر داخلی دنیاؤں کے مرحلے طے کر جائے۔ ہکسلے کے خیال میں اس قسم کے الیسیز مونتین نے لکھے ہیں۔ اگر بیسویں صدی یا مستقبل کے انشائیہ نگار پھر اس طریق کار کو اپنا کر انشائیے کو اپنی شخصیت کے انفرادی نقوش کا مظہر بنائیں تو انشائیے کے فن میں صوری اور معنوی اعتبار سے ایسی تبدیلی اور ترقی ممکن ہے جس کا فی الحال اندازہ بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اگر انشائیے کے شخصی ہونے کے مندرجہ بالا معنوں کو سامنے رکھا جائے اور اس کے محض داخلی ہونے پر اصرار نہ کیا جائے تو پھر ان مضامین کو انشائیہ کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں رہتی جن میں مصنف کی ذات یا شخصیت اُجاگر نہیں ہوتی یا انکشافِ ذات کا عمل واضح نہیں۔ مضمون اور انشائیے کا بنیادی فرق صرف یہ نہیں کہ مضمون غیر شخصی ہوتا ہے اور انشائیہ شخصی۔ بلکہ ان دونوں میں ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ جہاں مضمون ہر اعتبار سے (موضوع، مقصد، اندازِ نظر، اندازِ بیان) سے سنجیدہ ہوتا ہے، وہاں انشائیہ کسی نہ کسی اعتبار سے غیر سنجیدہ یعنی لائٹ ہوتا ہے۔ انشائیے کے اس تصور کو سامنے رکھ کر اگر اردو ادب میں انشائیہ نگاری اور انشائیہ نگاروں کا کھوج لگایا جائے تو معلوم ہوگا کہ اردو ادب میں انشائیہ ایک نوخیز صنف ادب ہونے کے باوجود اتنا کم عمر نہیں جتنا ڈاکٹر وزیر آغا مانتے اور منوانا چاہتے ہیں۔ میں نے اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھا تھا کہ

> "انیسویں صدی کے آخر میں مغرب کے اثر سے جن چیزوں کے ابتدائی نقوش اردو ادب میں ابھرے ان میں انشائیہ بھی ہے۔ سرسیّد کا مضمون "امید کی خوشی" سے منشی سجاد حسین اور اودھ پنچ کے دوسرے قلمی معاونین کے مزاحیہ خاکے اردو میں انشائیہ نگاری کے پیش رو کہے جا سکتے ہیں۔ شررؔ لکھنوی، سجاد حیدر یلدرم خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، شوکت تھانوی، کنہیا لال کپور، شفیق الرحمٰن، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، ابراہیم جلیس، امجد حسین، وزیر آغا۔ ان تمام ادیبوں کے یہاں اچھے اور قابلِ قدر انشائیے ملتے ہیں۔"

لیکن ڈاکٹر وزیر آغا کے تجزیے کے مطابق ڈاکٹر وزیر آغا کے سوا اردو ادب میں اور کوئی شخص انشائیہ نگار کہلانے کا مستحق نہیں۔ وہ اپنی کتاب "خیال پارے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں :۔

> "اردو میں تاحال انشائیے کی صنف بطور ایک تحریک کے معرض وجود میں نہیں آئی۔ کہیں ایک آدھ

چیز ایسی مل جاتی ہے جسے ایک لمحے کے لئے انشائیے کے تحت شمار کرنے کو جی چاہتا ہے۔ لیکن پھر فوراً ہی بعض نقائص کے پیشِ نظر یہ ارادہ ترک کرنا پڑتا ہے۔"

چنانچہ انہیں سرسید، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور، کرشن چندر جیسے ادیبوں کے مضامین میں ایسے نقائص نظر آئے جن کی بنا پر انھوں نے ان کے مضامین کو انشائیہ ماننے کا ارادہ ترک کر دیا۔ مثلاً ان کے نزدیک "سرسید کے بیشتر مضامین میں ایک تو سنجیدہ مباحث کا انداز ملتا ہے جو انشائیے میں نہیں ہونا چاہیے۔ دوسرے انداز بیان میں وہ شگفتگی نہیں جو انشائیے کا بنیادی وصف ہے۔ تیسرے ان مضامین میں سرسید نے اپنی ذات کے کسی نامعلوم گوشے کو عریاں کرنے کی بجائے خارجی زندگی کے واقعات اور مسائل کو نمایاں کیا ہے" یہ سارے اعتراضات درست پھر بھی سرسید کے مضمون، امید کی خوشی، کو اردو انشائیے کے اولین نمونوں میں شمار کرنا بے جا نہ ہوگا۔ اول تو اس لئے کہ اس مضمون کے انداز بیان میں وہ شگفتگی پائی جاتی ہے جو سرسید کے دوسرے مضامین میں مفقود ہے[1]۔ دوسری چیز جو، امید کی خوشی، کو انشائیے کے دائرے میں لے آتی ہے۔ وہ اس کے آخری حصے کا شخصی عنصر ہے۔ جو ان کی قوم پرستانہ دیوانگی کی طرف ایک خوبصورت اشارہ ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ امید کی خوشی، انشائیے کا کوئی مثالی نمونہ ہے لیکن ابھی اس کی جن خوبیوں کا ذکر کیا گیا ان کی بنا پر اسے اُردو انشائیوں کے اولیں نمونوں میں شمار کرنا غلط نہ ہوگا۔ سجاد حیدر یلدرم کے مضامین میں صرف "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" انشائیے کے معیار پر پورا اُترتا ہے۔ میں نے یلدرم کو محض اسی انشائیے کی بنا پر اُردو انشائیہ نگاروں میں شمار کر لیا تھا۔ ڈاکٹر وزیر آغا بھی ان کے اس مضمون کو انشائیہ مانتے ہیں۔ لیکن انھیں اعتراض یہ ہے کہ یلدرم کا یہ انشائیہ اوریجنل نہیں ماخوذ ہے۔ فرحت اللہ بیگ کے مضامین "نذیر احمد کی کہانی" (جو واضح طور پر ایک شخصی خاکہ ہے اور اُردو کے بہترین خاکوں میں سے ہے) اور "پھول والوں کی سیر" کو انشائیہ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن ان کے متعدد مضامین انشائیے کے زمرے میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔ بشرطیکہ مزاح نگاری کو انشائیہ نگاری کے منافی تصور نہ کیا جائے۔

اسی طرح پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور اور کرشن چندر کو محض مزاح نگار اور طنز نگار کہہ کر ٹال دینا صحیح نہ ہوگا۔ کسی شخص کا طنز نگار یا مزاح نگار ہونا اس کے انشائیہ نگار ہونے میں مانع نہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات خاص طور پر سمجھ لینے کی ہے کہ طنز اور مزاح ادب کی صنف (FORM) نہیں، اسلوب کی صفت (QUALITY) ہیں اور اسلوب کی یہ صفات ادب کی ہر صنف میں دیکھی اور برتی جا سکتی ہیں۔ ایک ناول نگار بھی طنز نگار یا مزاح نگار ہو سکتا ہے، ایک ڈراما نگار بھی اور ایک شاعر بھی۔ جہاں تک مجھے علم ہے اہل مغرب طنز و مزاح کو ادب کی اصناف میں شمار نہیں کرتے۔ باوجود اس کے ڈکنس بہت بڑا مزاح نگار تھا۔ انگریزی ادب میں وہ مزاح نگار کی بجائے ناول نگار کی حیثیت سے پہچانا جاتا ہے۔ اسی طرح باوجود اس کے کہ برنرڈ شو بہت بڑا طنز نگار تھا، لوگ اسے طنز نگار کی بجائے ڈراما نگار کے نام سے یاد کرتے ہیں یا یہ کہ ڈکنس کو مزاح نگار اور برنرڈ شو کو طنز نگار کہتے وقت وہ ڈکنس کے ناول نگار اور شو کے ڈراما نگار ہونے سے انکار نہیں

---

[1] یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ سرسید جو جدید نثر کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ اپنی نثر کی متعدد خوبیوں کے باوجود نہ اچھے نثر نگار تھے نہ صاحبِ طرز ادیب۔ (ن۔ ص)

کرتے ایک اسلوبی صفت کو ادبی صنف قرار دے دینا اردو والوں کی روایت ہے اور غلط روایت ہے۔ پطرس، رشید احمد صدیقی کنہیا لال کپور اور کرشن چندر نے چونکہ ایسے مضامین لکھے ہیں جو کہیں متن، کہیں اسلوب اور کہیں دونوں کے اعتبار سے شخصی اور لائٹ ہیں اس لئے انھیں انشائیہ نگار ماننے میں کوئی قباحت نہیں۔ اب اگر ان میں سے کسی کے یہاں طنز یا مزاح کا عنصر نمایاں ہے تو اسے طنز نگار یا مزاح نگار بھی کہا جاسکتا ہے۔ جب افسانے، ناول اور ڈرامے میں طنز و مزاح کی موجودگی کسی شخص کے افسانہ نگار یا ناول نگار یا ڈراما نگار ہونے میں مانع نہیں آتی تو پھر انشائیے میں طنز و مزاح کی موجودگی کسی کے انشائیہ نگار ہونے میں کیوں مانع آئے ؟

انشائیے اور طنز و مزاح کے باہمی رشتے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ "بنیادی طور پر انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کے لئے وہ طنز سے کچھ زیادہ کام نہیں لیتا۔ کیونکہ طنز ایک سنجیدہ مقصد لے کر برآمد ہوتی ہے اور اس کے عمل میں نشتریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیے میں طنز کبھی مقصود بالذات نہیں ہوتی، بلکہ محض ایک سہارے کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح انشائیے کا خالق محض مزاح تک اپنی سعی کو محدود نہیں رکھتا کیونکہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہوتی ہے اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہیں بڑھتی۔"

ان سطور سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا انشائیے میں طنز و مزاح کی موجودگی کے مخالف نہیں، لیکن طنز و مزاح کی شدت و کثرت کو انشائیے کے لئے مضر سمجھتے ہیں خصوصاً اس لئے کہ ان کے نزدیک انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے دو باتیں عرض کرنی ہیں۔ جہاں تک انشائیے کے بنیادی مقصد کا تعلق ہے ڈاکٹر وزیر آغا کے بیانات میں کھلا ہوا تضاد پایا جاتا ہے۔ ایک جگہ تو وہ کہتے ہیں کہ "بنیادی طور پر انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔" دوسری جگہ وہ لکھتے ہیں کہ "بنیادی طور پر انشائیہ لکھنے والے کا مقصد آپ کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے...... اس کے پیشِ نظر مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو سوچنے پر مائل کرے۔"

ظاہر ہے کہ ناظر کو مسرت بہم پہنچانا اور اس کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا دو مختلف باتیں ہیں۔ اگر انشائیے کا بنیادی مقصد ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے تو مزاح یقیناً اس مقصد کے حصول کا موثر ترین ذریعہ ہے۔ اس لئے اگر کوئی انشائیہ نگار محض مزاح تک اپنی کوشش محدود رکھے تو اس میں کیا مضائقہ ؟ ممکن ہے کہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہو اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہ بڑھے۔ لیکن ناظر کو مسرت بہم پہنچانے کے لئے اس سے آگے جانے کی ضرورت بھی کیا ؟ اور اگر انشائیے کا بنیادی مقصد قاری کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے یا اسے سوچنے پر مائل کرنا ہے تو طنز اس مقصد کے حصول کا نہایت عمدہ وسیلہ ہے، کیونکہ طنز آدمی کو صرف مجروح نہیں کرتی۔ بلکہ مجروحوں کو سوچنے پر مجبور بھی کر دیتی ہے۔ اس لئے اگر کسی انشائیہ نگار کے یہاں طنز مقصود بالذات ہو تو اس میں کیا برائی ہے ؟

انشائیے کا بنیادی مقصد ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہو، یا اسے سوچنے پر مائل کرنا، طنز و مزاح دونوں مقاصد کی تکمیل کے لئے معاون ہیں۔ کیونکہ طنز و مزاح میں مسرت آفرینی اور خیال انگیزی دونوں کی صلاحیتیں پائی جاتی ہیں، رہا یہ سوال کہ انشائیے میں طنز و مزاح کا تناسب کیا ہو تو اس معاملے میں کوئی طبی نسخہ تیار نہیں کیا جاسکتا کہ انشائیے میں دو ماشے طنز ہو اور تین تولے مزاح، یہ تو لکھنے والے کی افتادِ طبیعت پر منحصر ہے۔ انشائیے کی صنف اگر کسی سوئفٹ کے ہاتھ پڑ جائے تو وہ طنز کا شاہکار (مثلاً A MODEST PROPOSAL) بن جائے گی اور اگر اسے کوئی پطرس مل جائے تو مزاح کا نادر

نمونہ (مثلاً، کتے) - بہر حال یہاں اس بات کا اعتراف ضروری ہے کہ پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیالال کپور، اور کرشن چندر کو انشائیہ نگار کہتے وقت میرا مطلب یہ نہیں کہ ان ادیبوں کی وہ تمام تحریریں انشائیہ ہیں جو ان کے مضامین کے مجموعوں میں شامل ہیں - ایک ادبی صنف کے اعتبار سے انشائیے کی فنی حدود کے متعلق گفتگو کرنے میں دشواری اس لئے بھی پیدا ہوتی ہے کہ یہ صنف بعض اور اصنافِ ادب (مثلاً افسانہ اور ناول) کی طرح بہت لچکدار واقع ہوئی ہے۔ یہ کبھی افسانے کی سرحدوں کو چھو لیتی ہے کبھی مضمون اور افسانے کے درمیان معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس صنف کی اسی لچک کو مدِنظر رکھتے ہوئے روبرٹ لینڈ نے لکھا تھا کہ "دورِ حاضر میں انشائیے نے بہت سی شکلیں اختیار کی ہیں۔ کہیں وہ مذہبی خطبہ بن گیا ہے۔ کہیں تقریباً مختصر افسانہ۔ انشائیہ خود نوشت سوانح عمری کا ایک حصہ بھی ہو سکتا ہے اور بکواس بھی۔ طنزیہ بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔" انشائیے سے روبرٹ لینڈ کا اپنا مطالبہ بہت محدود سا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "ہم انشائیے سے صرف اتنا ہی چاہتے ہیں کہ وہ اپنے طرزِ تحریر سے ہمیں خوش کرے اور اپنے موضوع کو اختصار کے ساتھ کسی قدر نئی روشنی میں پیش کرے۔" مجھے انشائیے کے اس تصوّر پر کوئی اعتراض نہیں، لیکن ذاتی طور پر میں انشائیے کے اس تصوّر کو سب سے مکمل اور جامع سمجھتا ہوں جو ہاوسٹن پیٹرسن کی تعریف Definition میں پوشیدہ ہے۔

یہاں تک انشائیے کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا اس کا ماحصل یہ ہے کہ انشائیہ نام ہے اس مضمون کا جس کی لمبائی ایک سے بیس یا تیس صفحے تک کچھ بھی ہو سکتی ہے ـــــ جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی جا سکتی ہے ـــــ جو اپنے متن یا اسلوب دونوں کے اعتبار سے شخصی ہوتا ہے ـــــ جس میں کس طرح کہا گیا اتنا ہی اہم ہے ـــــ بسا اوقات زیادہ اہم ـــــ جتنا کیا کہا گیا ـــــ جو اندازِ فکر یا اندازِ نظر یا اندازِ بیان کے اعتبار سے غیر سنجیدہ یعنی لائٹ ہوتا ہے ـــــ جس میں گہری سے گہری بات بھی سہل اور سرسری انداز میں کہی جاتی ہے ـــــ جس میں عدم سنجیدگی اور لاأبالی پن کی فضا پائی جاتی ہے ـــــ جس میں طنز اور مزاح کے عناصر جلی بھی ہو سکتے ہیں اور خفی بھی ـــــ جس کا مقصد قاری کو محظوظ کرنا بھی ہو سکتا ہے اور اسے سوچنے پر مائل کرنا بھی۔

ادبیات اور اصول نقد

نیاز فتحپوری

لٹریچر کا ترجمہ اردو میں عام طور پر ادب یا ادبیات کیا جاتا ہے جو اپنے اصلی مفہوم کے لحاظ سے بظاہر بے جوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر چند اول اول عربی زبان میں ادب کا لغوی مفہوم وہی تھا جو انسان کے بلند شریفانہ خصائل کو ظاہر کرتا ہے اور جس کے لئے ایک دوسرا لفظ "تہذیب" بھی موجود ہے لیکن بعد کو استعارۃً اس سے وہ تمام علوم مراد لیے جانے لگے جو ذہنی شائستگی اور تمدنی تعلقات کی پاکیزگی سے متعلق ہیں اور چونکہ لٹریچر کا مقصود اصلی بھی یہی ہے اس لئے غالباً ادبیات سے بہتر اس کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس خاص مفہوم کے لئے لفظ ادب کا استعمال عربوں میں اس وقت سے ہوا جب دوسری اور تیسری صدی ہجری میں وہ عجمی تہذیب اور لٹریچر سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے اس موضوع پر مستقل تصانیف بھی کیں جن میں ابن قتیبہ کی ادب الکاتب اور ادب الوزراء خاص شہرت رکھتی ہیں۔ انھوں نے بعض مشاغل تفریح اور لہو و لعب کو بھی ادبیات میں شامل کر لیا تھا جو نتیجہ تھا عجمی تہذیب سے متاثر ہونے کا۔

مغرب میں لٹریچر کی تعریف مختلف الفاظ میں کی گئی ہے اور بعض نے اس کو اس قدر وسیع کر دیا ہے کہ تمام وہ تحریریں جو مختلف اقوام نے مختلف اوقات میں اپنے بعد چھوڑی ہیں اُن کے نزدیک ادبیات میں داخل ہیں لیکن ادبیات کی یہ تعریف صحیح نہیں کیونکہ بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنھیں ہم کسی حیثیت سے ادبی نہیں کہہ سکتے اور ادبی اور غیر ادبی کتابوں کے درمیان بھی خط امتیاز کھینچنا ضروری ہے ظاہر ہے کہ ہم ایک کھانا پکانے کی ترکیبیں بتانے والی کتاب اور دیوان غالب کو ایک ہی درجہ نہیں دے سکتے اور ان کے درمیان کوئی فرق کرنا پڑے گا۔

چارلس لیمپ نے ادبیات کو اس قدر محدود کر دیا ہے کہ اس میں ہیوم اور گبن کی تصانیف بھی داخل نہیں ہو سکتیں برخلاف اس کے (HALLUM) نے ادبیات میں قانون، مذہبیات اور طب سبھی کو شامل کر لیا ہے۔

اگر یہ دونوں رائیں واقعی افراط و تفریط ہیں تو پھر معتدل صورت کیا ہو سکتی ہے، اس سوال کا کوئی قطعی جواب اس وقت تک نہیں دیا گیا۔ ہڈسن لکھتا ہے کہ ادبیات سے مراد صرف وہ کتابیں ہیں جو اپنے موضوع اور طرز بیان کے لحاظ سے عام انسانی دل چسپی کا باعث ہو سکتی ہیں اور جن میں خاص طور پر ایک مخصوص طرز بیان اور پڑھنے والوں کے لطف کا لحاظ رکھا جائے۔ اس اصول سے ایک ادبی کتاب یقیناً نجوم، ہیئت، سیاست، فلسفہ، بلکہ تاریخ سے بھی مختلف سمجھی جائے گی۔ کیونکہ وہ کسی خاص طبقہ کے لئے نہیں بلکہ عام طور پر ہر شخص کی دل چسپی کا باعث ہو سکتی ہے اور اپنے انداز بیان سے ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرتی ہے برخلاف اس کے دوسرے فنون کی کتابوں کا مقصد صرف معلومات میں اضافہ کرنا ہے اور دل چسپی پیش نظر نہیں ہے۔

میتھرارنلڈ نے اس مسئلہ کو بہت زیادہ وسعت نگاہ سے دیکھا ہے وہ کہتا ہے کہ :-

"کتابوں سے جو علم حاصل ہوتا ہے وہ لٹریچر میں داخل ہے"

گویا لٹریچر زندگی کا نقاد ہے۔ اگر انتقاد سے مراد یہاں تفریح ہے تو اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی یہ تعریف بہت پاکیزہ ہے۔

اس سلسلہ میں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ اچھی کتابوں سے فائدہ حاصل کرنے کے کیا طریقے ہوسکتے ہیں۔ بظاہر ہم اس کی تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ ذہنی۔ اخلاقی اور جذباتی۔ یعنی کسی کتاب سے یا تو ہمارے ذہن و عقل پر اثر ہوتا ہے یا اخلاق پر، یا صرف ہمارے جذبات میں تحریک پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ایک کتاب کی قیمت یا وقعت کا اندازہ کرنے کے لئے ہمیں ان تینوں باتوں پر غور کرنا چاہئے ہرچند یہ ضروری نہیں کہ ایک کتاب ان تینوں خصوصیات کے لحاظ سے یکساں طور پر مفید و کارآمد نظر آئے لیکن اگر کوئی ادبی تصنیف اس معیار پر پوری اترے اور اس میں افادہ کی یہ تینوں صورتیں نظر آئیں تو یقیناً ہم اس کو بہتر کتاب کہیں گے۔

کسی کتاب کی عقلی کتاب سے ہمارا منشاء یہ ہوتا ہے کہ وہ کسی مقصد کی تعیین پر ہمیں آمادہ کرتی ہے اور اس طرح ہماری دماغی یا ذہنی زندگی کو اس سے فائدہ پہونچتا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے پڑھنے کے بعد اگر ہمارا دماغ اس کی تائید کرے تو وہ کسی عقلی قیمت ہی کا نتیجہ ہو۔ مثلاً کسی صابن کے اشتہار کو دیکھ کر ہم خیال کرتے ہیں کہ یہ صابن اچھا ہوگا اور ہم اسے منگا لیتے ہیں پھر اس سے یہ تو ہوسکتا ہے کہ ہمارے جسم کو کوئی فائدہ پہونچے لیکن ہمارے ذہن کو اس سے کوئی فائدہ نہ پہونچے گا۔ اگر کسی کتاب کی کوئی عقلی قیمت ہے تو اس سے ہمیں مالی یا جسمانی فائدہ پہونچے یا نہ پہونچے لیکن عقلی فائدہ ضرور پہونچے گا۔ اور یہ ضروری نہیں کہ اس میں ادبیت بھی پائی جائے مثلاً سائنس کی ایک کتاب کہ وہ عقلی قیمت تو ضرور رکھتی ہے اور اس سے یقیناً ہماری زندگی مستفید بھی ہوتی ہے لیکن ہم اسے ادبیات میں داخل نہیں کرسکتے۔

ادبیات کی اخلاقی قیمت پر بھی لوگوں نے متضاد رائیں قائم کی ہیں بعض کا اصرار یہ ہے کہ اصل چیز ایک کتاب کی اخلاقی قیمت ہے اور بعض یہ کہتے ہیں کہ فن کو محض فن کی حیثیت سے دیکھو۔ یونان و روما کے لٹریچر میں اخلاقیات کی اہمیت پر بہت زور دیا جاتا تھا اور اس میں شک نہیں کہ دنیا کے ادبیات کا اکثر حصہ پند و نصیحت پر مشتمل رہا ہے اور نظموں، افسانوں اور ناولوں کے ذریعہ سے ہمیشہ اخلاقیات کا پروپیگنڈہ کیا گیا ہے لیکن اصول معاشرت کے ساتھ کتابوں کے اخلاقی معیار میں بھی ہمیشہ تغیر ہوتا رہتا ہے اور اسی لئے ادب کی اخلاقی قیمت کو بعض لوگوں نے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے چنانچہ مسٹر اسپنگرن (SPRINGAN) لکھتا ہے کہ نظم "نہ اخلاقی ہوتی ہے اور نہ غیر اخلاقی، بلکہ وہ صرف آرٹ کا نمونہ ہوتی ہے اور جس طرح ہم پھول سے درس اخلاق کی امید نہیں رکھتے اسی طرح نظم سے بھی اس کی توقع نہ کرنا چاہئے" لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کو جو تعلق حاصل ہے وہ اس کی اخلاقی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرسکتا اور اس لئے یہ کہنا کہ حسن و آرٹ کو محض حسن و آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاہئے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کردینا چاہیے۔ کوئی معنی نہیں رکھتا۔

ہرچند بعض کتابیں مثلاً مذہب اور فلسفہ کی کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو صرف اخلاقی یا عقلی قیمت رکھتی ہیں اور ان میں مطلق کوئی ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ادبیات و اخلاقیات میں باہم کوئی تضاد ہے۔ ہوسکتا ہے کہ ایک کتاب ادبیت بھی رکھتی ہو اور اخلاقیات و عقلیت بھی۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات انسانی کو حرکت میں لائے اور اس لئے ادبیات میں اہم ترین اس کی "جذباتی قیمت" ہے۔ جو تصنیف ہمارے جذبات کو ابھار سکتی ہے وہ یقیناً ادبیات میں داخل ہے خواہ اس کی کوئی اخلاقی قیمت ہو یا نہ ہو۔

اس سلسلہ میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کا کیا تعلق ہے۔ اگر یہ صحیح ہے (اور اس کے
صحیح ہونے میں کوئی شبہ نہیں) کہ ایک قابل قدر کتاب براہ راست زندگی سے پیدا ہوئی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے مطالعہ سے زندگی کے
ساتھ ہمارے تعلقات بھی بہت گہرے ہو جائیں گے اور اسی کا نام زندہ دلی ہے جو زندگی کی صحیح ترین تعبیر ہے۔

ادب حقیقتاً ایک ریکارڈ ہے ان تمام تجربات کا۔ جن سے ایک انسان اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے گو یا بالفاظ دیگر
یوں کہہ سکتے ہیں کہ ادب زندگی کا اظہار ہے، الفاظ کے ذریعہ سے اور اس لئے جس طرح ادب کی تخلیق زندگی سے ہوتی ہے اسی طرح
زندگی کی تخلیق بہت کچھ ادب پر منحصر ہے۔ ہر چیز اقوام کے مختلف خصائص افراد کے مختلف مزاج اور ملکوں کے مختلف سیاسی
معاشرتی حالات ادب کی مختلف شکلیں پیدا کرتے رہتے ہیں لیکن ان میں ادب کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جس میں روح انسانی
کا اظہار نہ کیا گیا ہو۔ جس میں میلانات حیات کی تشریح نہ کی گئی ہو اور تجربات زندگی کے تجربہ سے جس میں کوئی نہ کوئی نتیجہ خیز
بات نہ پیدا کی گئی ہو۔

ادبیات کے دو پہلو اور بھی قابل غور ہیں۔ ایک عملی یعنی (FUNCTIONAL) اور دوسرا جمالیاتی یعنی ———
(RESTHETICAL) افلاطون کی رائے میں ادب کا کام یا (FUNCTION) اس چیز کی نمائندگی کرنا ہے جو اس کی
آئیڈیل جمہوریت کو لوگوں کے لئے قابل تقلید و عمل بنا دے۔ چنانچہ اس نے شاعری اور ڈرامہ کی اس لئے مذمت کی ہے کہ وہ غیر
مستحق چیزوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لیکن یہ دعویٰ کرنا کہ ادب کا کام صرف اخلاقیات کا درس دینا ہے۔ درست نہیں،

ادب، روح کی ایک زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں
ہے کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی
اس کا کام ہے۔ یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں
ان سے ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔

اب ادب کے جمالیاتی پہلو کو لیجئے۔ انسان کی زندگی کا ایک خاص پہلو اور بھی ہے جسے وہ "خوبصورت" کہتا ہے اور اس
صفت کو وہ "حسن و جمال" کے نام سے تعبیر کرتا ہے۔ رسمی زبان میں حسن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ایسے جذبات پیدا کرتا ہے
جو حواس ظاہری کی پیدا کی ہوئی لذتوں سے جدا ہوتے ہیں اور ہر چند حسن کے اثرات سے ہر شخص کم و بیش واقف ہوتا ہے لیکن
ان کی نفسیاتی توجیہہ کا علم جسے فلسفہ کی زبان میں جمالیات کہتے ہیں۔ بہت کم لوگوں کو ہوتا ہے۔

جس طرح اور تمام احساسات مختلف کیفیت و مدارج رکھتے ہیں اس طرح احساس حسن بھی مختلف کیفیتیں رکھتا ہے مثلاً
ہم ایک دلکش منظر یا خوب صورت عمارت کو دیکھتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں لیکن لطف کی نوعیت اس لطف سے بالکل علیحدہ
ہوتی ہے جو ایک عمدہ افسانہ یا نظم کو پڑھ کر حاصل ہوتا ہے ہم اس فرق کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ اول الذکر میں مادیت کا
لگاؤ پایا جاتا ہے اور وہ موخر الذکر میں بالکل نہیں ہے۔

ان کیفیات کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ کیجئے:

ایک رئیس ہے جو نہایت عالی شان محل میں رہتا ہے اور اپنے قصر کی آرائش و زیبائش سے پورا لطف اٹھاتا ہے
اس محل کو ایک سیاح بھی دیکھتا ہے اور وہ بھی خوش ہوتا ہے لیکن ان دونوں کی لذت اندوزی میں بہت فرق ہے رئیس
کی لذت اس علم سے وابستہ ہے کہ وہ اس کی ملکیت ہے اور سیاح محض اس لئے مسرور ہوتا ہے کہ حسین و جمیل چیز اس کی نگاہ

سے گذری اس لئے رئیس کا جذبہ مسرت یقیناً غیر جمالیاتی اور سیاح کا یکسر جمالیاتی ہے حالانکہ دونوں کے جذبات ایک ہی چیز سے متعلق ہیں۔

فنون لطیفہ میں نقاشی و موسیقی سے بھی جمالیاتی لطف اٹھایا جاتا ہے لیکن اس کا تعلق حواس ظاہری سے ہے یعنی جو اس کی بیرونی تحریک ختم ہوجاتی ہے تو لطف بھی زائل ہوجاتا ہے۔ برخلاف اس کے ادبیات کا جمالیاتی لطف کسی بیرونی تحریک سے وابستہ نہیں ہے اور وہ اپنے اثرات بغیر کسی مادی وساطت کے بھی انسان کے ذہن و دماغ پر چھوڑ جاتا ہے۔

الغرض تمام فنون میں لٹریچر کی وہی حیثیت ہے جو گلدستہ میں چوٹی کے پھولوں کو حاصل ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ، صحیح و لطیف انداز بیان میں یوں سمجھنا چاہیئے کہ جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ایک قوم کے لٹریچر کو دیکھ کر اس کے حیات اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں۔

لٹریچر سے میری مراد یہاں شاعری یا افسانہ نویسی نہیں ہے بلکہ ایک قوم کا تمام وہ کارنامہ مراد ہے جو اس نے اپنے بعد چھوڑا اور جس سے ہم اس کی داستان عروج و زوال کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔ اس ریکارڈ میں یقیناً "تاریخ" درجہ اول کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ اس کا مقصود ہی براہ راست ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ وہ میتھو آرنلڈ کی تشریح کے موافق "حیات انسانی کا نقد" بھی ہے اور ٹین (TAIN) کے بیان کے مطابق "سماجی حرکت و عمل کا اظہار" بھی، وہ ایسا جامع ریکارڈ ہے جس سے ایک قوم کے تمام جسمانی و ذہنی قوتوں کے ارتقاء و انحطاط کا حال معلوم ہوسکتا ہے اور اس لئے جس حد تک افادی پہلو کا تعلق ہے "تاریخ" سے زیادہ مفید و دلچسپ کوئی چیز نہیں۔

اس کے بعد فلسفہ کا درجہ ہے جس سے ہر چند ہمیں ایک قوم کے صرف تواء ذہنیہ کا حال معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ ہم اپنی رفتار کا اندازہ ہمیشہ دوسروں کی ذہنی رفتار کو سامنے رکھ کر آسانی سے کرسکتے ہیں اس لئے فلسفہ کا مطالعہ بھی سود مندی کے لحاظ سے کم درجہ کی چیز نہیں۔

یہ تو ہوا لٹریچر کا وہ حصہ جسے ہم ٹھوس یا ذہنی کہتے ہیں۔ رہ گیا اس کا دوسرا حصہ جسے لائٹ لٹریچر یا ادب کہتے ہیں وہ نہ صرف اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرنے والا ہے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ ایک قوم کی تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) کا صحیح اندازہ اسی سے ہوسکتا ہے وہ فنون ہوں یا ادبیات لطافت سے ان کو اسی وقت نسبت دی جاسکتی ہے جب کوئی قوم انتہائی عروج کو پہونچ کر محض جذبات کے لئے زندہ رہنا چاہتی ہے۔ ادب کا ذوق جس میں شاعری، افسانہ نویسی اور تمثیل نگاری داخل ہیں۔ ایک قوم کی تاریخ میں اس وقت پختہ ہوتا ہے جب وہ تنازع للبقا کی منازل سے گذر کر اپنے جسمانی اور ذہنی خستگی دور کرنے کے لئے سکون کی طلبگار ہوتی ہے۔ اور چونکہ حیات قومی کا یہ دور صرف نزاکت خیال سے تعلق رکھتا ہے اس لئے ہم ایک قوم کے ادب لطیف کو دیکھ کر بآسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کارزار عالم میں کتنی مصیبتیں جھیلنے کے بعد اس نے کتنی جلاء ذہنی حاصل کی ہے اور اس کے احساس و جذبات کی نزاکت و لطافت اس کی زندگی کے کن کن نشیب فراز کی ممنون ہے۔ یوں تو ایک قوم کے مخصوص نفسیات کا حال ہمیں اس کے لٹریچر کے مختلف شعبوں سے معلوم ہوتا ہے لیکن عمومی طور پر اس کا علم صرف ادب لطیف ہی کے ذریعہ سے حاصل ہوسکتا ہے اور اس لئے لائٹ لٹریچر کے مطالعہ کے لئے از بس ضروری ہے کہ ہمیں کسی قوم کی ذہنی و اجتماعی زندگی کا بھی علم حاصل ہو اور اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ادب لطیف کے سمجھنے کے لئے تنہا جمالیاتی ذوق ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ نہایت وسیع مطالعہ کی ضرورت ہے اور اسی کے ساتھ کھوٹے کھرے کو پرکھنے کی بھی، جسے اصطلاح میں نقد و انتقاد کہتے ہیں۔

اُصُولِ نَقد

ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو نہ صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ وہ سروں کے نتائج فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے بھی از بس ضروری ہے اصولاً اس کا فن کا جاننا ہے جسے انگریزی میں (CRITICISM) کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں، اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد، یا انتقاد ہے جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے اور ہر وہ شخص جو یہ خدمت انجام دیتا ہے اسی نقاد کہتے ہیں۔

ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) ہے جس سے مراد زندگی کی تشریح ہے اس لئے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہئیے کہ ادبیات کی تمام ان صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعے سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے اس غور سے جو نتیجہ پیدا ہو وہی ایک نقاد کا فیصلہ کہلائے گا۔

میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ:

"انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے اس چیز کے بہترین حصے کو سیکھنے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا کے دائرۂ علم سے باہر نہ ہو" اس سے مراد اس کی صرف زندگی کا مطالعہ ہے اور اس مطالعہ کے مختلف طریقوں اور اسلوبوں پر گفتگو کرنا۔

ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ ایک قوتِ تصنیف، دوسری لذت اندوزی اور تیسری قوتِ انتقاد ان تینوں قوتوں میں سے اوّل الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوتِ انتقاد اپنا کام کرتی ہے جونہی ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے کسی خاص چیز کو ترجیح دینا چاہئے۔ انتقاد شروع ہو جاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ذوقِ نقد بالکل فطری چیز ہے اور اس کا وجود ابتداء آفرینش سے پایا جاتا ہے لیکن صدیوں کے متواتر انقلاب کے بعد باقاعدہ علم کی صورت اس نے اختیار کی ہے۔

عربوں میں یہ فن صرف ابتدائی مدارج تک محدود رہا اور اگر اسماء الرجال و اصولِ حدیث کو مذہبی لٹریچر سمجھ کر علیحدہ کر دیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے نقد کا موضوع صرف لغت تھا۔ مغربی مصنفین نے اس فن پر بہ کثرت کتابیں لکھی ہیں لیکن اوّلیت کا فخر یونان کو حاصل ہے اور اس کے بعد اہلِ روما کو۔

جب فتح قسطنطنیہ کے بعد یونان و روما کے اہلِ علم نے اٹالیہ میں سکونت اختیار کی تو وہاں کے امراء نے علوم و فنون کی اشاعت میں بہت مدد کی اور انہیں فنون میں سے ایک فن نقد بھی تھا۔ جب زمانۂ مابعد میں علوم و فنون کی کثرت ہوئی اور ایک ہی موضوع پر لوگوں نے مختلف رائیں پیش کرنا شروع کیں تو ضرورت ہوئی کہ ان مختلف خیالات اور دبستانوں کے سمجھنے کے لئے کوئی صحیح معیار قائم کیا جائے چنانچہ یورپ کی تمام قوموں نے اس طرف توجہ کی خصوصیت کے ساتھ فرانس، جہاں کے لوگوں کو غور و فکر اور ذہنِ رسا کے ساتھ ساتھ ظرافت کا حصہ بھی ملا ہے جو فنِ نقد کے لئے بہت ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہدِ حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں؟ اور ایک نقاد بننے کے لئے کن اصول کی پابندی لازم ہے، اگلے زمانے میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کئے گئے تھے مثلاً اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب ائمہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی، یا اُن کے مقرر کردہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدماء کے اصول لازوال حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے لیکن اٹھارویں صدی سے علوم و فنون کا نیا دور شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانے میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و تجربہ قرار پایا۔

وہ عہد جب ارسطو کے اقوال ایک ناقابلِ انکار حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے، گذر گیا اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ کورانہ تقلید اور قدماء کے تسلط سے آزاد ہو کر بجائے اقوال، تورمی کے صرف تجربات، مشاہدات اور بحث و نقد کو معیارِ صداقت سمجھنے لگی۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں نمایاں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں انھیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی ہے۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصانیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانۂ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کر کے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیونکہ نقاد کے لئے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔ البتہ ہر عہد اور ہر ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت ربط پایا جاتا ہے۔

فن نقد کے تین اغراض ہیں:۔

تشریح۔ حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہئیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں کا بھی مطالعہ کرے کیونکہ بغیر اس کے وہ کتاب زیرِ نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا،

متقدمین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال لیتے تھے اور معانی و لغت صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر کرتے تھے لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے۔ آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اُسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجے میں رکھے جانے کی مستحق ہے۔ اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے؟ عصرِ حاضر سے اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے!

سب سے پہلے وہ مصنف کی سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافیائی وقوع اور ماحول کی کیا حالت ہے وہ کس خاندان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے۔ کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی۔ اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند۔ اس کا لڑکپن اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا؟ زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف، اس نے تحصیلِ علوم کہاں کی۔ کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں۔ زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں؟ وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں؟ زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے۔ لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیسا رہا۔ اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی۔ الغرض نقاد ان تمام باتوں سے با خبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے اس لئے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈراما کو پسند کرتی ہے تو خواہ مخواہ ناول کی برائی نہ کرے اگر اسے ابونواس کے خمریات سے دلچسپی ہے تو عنترہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میرانیس کے مراثی اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے تغزل پر معترض نہ ہو، بلکہ ہر تصنیف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہارِ حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیشِ نظر نہ ہو۔ اسی لئے بہتر نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تعیینِ مراتب کی منزل آتی ہے۔ مثلاً اگر ہم آتش۔ مومن، غالب کے حالاتِ زندگی شخصی ضروریات اور محض اسالیب بیان کر کے ذوقِ سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو فرائضِ نقاد میں سب سے

زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے اصول نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصے سے جاری ہے مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمّل ہونے کی ذمہ داری نہیں کی جاسکتی۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول خوبیوں کا مقابلہ کرکے مرتب کئے جاتے ہیں۔ اگر نظریۂ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کرلیا جائے تو نقد میں بھی آسانی ہوسکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہو سکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ادبیات کا وجدانی پہلو محو ہو کر اس کی بنیاد یکسر افادیت پر قائم نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذّت اندوزی کو محو کرنے والا بھی ہے۔

اس فن کے تاریخی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک نظری THEORATICAL اور دوسرا (PRACTICAL) سترھویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مصنفوں کے انتقادی تبصرے ہم کو نہیں ملتے، البتہ انتقادی نظریوں پر منتشر خیالات ضرور نظر آتے ہیں مگر ارسطو۔ ہوریس اور بوئیلو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کئے تھے اور جن کو (POETICS) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بے شک زمانہ قدیم کی اہم چیزیں ہیں۔ ان مصنفین نے دو کوششیں کی ہیں۔ ایک یہ کہ انھوں نے ادب یا شاعری کی تعریف متعین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کرکے رزمیہ جسز نیہ اور انبساطیہ منظومات کے قواعد و اصول علیحدہ علیحدہ مرتب کئے۔ یہ قواعد بظاہر اصولی (DAGMATIC) معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن یہ فی الحقیقت نتیجہ ہے صرف استقرا (INDUCTION) کا۔

سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے انشا پردازوں کی طرز تحریر کو دیکھ کر اصول انتقاد مقرر کئے۔ مثلاً یہ دیکھ کر ہومر کی نظموں میں پہلے تمہید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انھیں تین حصوں میں منقسم ہونا چاہیئے۔ ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کئے اور سولھویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی لیکن آخر کار یہ بھی بدلے اور نئے اصول بنائے گئے چنانچہ سولھویں صدی کے ایک نقاد ارٹینو (ARTINO) کا خیال ہے کہ:۔ "شخصی و انفرادی ذوق کے علاوہ نقد و انتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے۔" اناطول فرانس اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ: بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلۂ ذکر میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں۔

ایک اسکول انتقاد کا اور ہے جو اسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے چنانچہ مسز پفر ہو (MRS PUFFER HOE) کا خیال ہے کہ انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے؟ اور وہ کیونکر پیدا ہوئی؟ گویا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اس کے اندر رہ کر جذباتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیئے۔

مولٹن نے عہد حاضر کے فن تنقید پر لکھتے ہوئے اس کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے ایک استقرائی یعنی INDUCTIVE جس کے ذریعے سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کرکے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں اور دوسری قسم فکری۔ یعنی (SPECULATIVE) ہے۔ اس سے مراد ادب کے فلسفیانہ پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قایم کرکے کسی نتیجہ پر پہونچنا۔ تیسری قسم تشریحی یا (JUDICIAL) ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لئے اس کو صرف مفروضہ اصول انتقاد پر منطبق کرکے فیصلہ کرتی ہے۔

ہرچند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لئے پورا مواد جمع کرکے اس کا تجزیہ اور اس کی دلکشی

ولذت اندوزی کی صراحت کرنا چاہیئے لیکن ساتھ ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیئے کہ وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس اکتساب لذت کے اسباب کیا ہیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لئے چند اصول مرتب کر لیں کیونکہ آجکل جبکہ فن انتقاد کے متعدد اسکول پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے لئے علیحدہ قواعد مقرر کر لئے ہیں۔ ایک آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے کو کسی اسکول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوت تمیز سے کام لیکر حسن و قبح کا فیصلہ کر سکے۔

یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقاد کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام علمی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیئے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اس علمی و ادبی ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری دلچسپی رکھتا ہے وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنیکا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دلچسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں، بہت کم ہوتے ہیں اس لئے قابل عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و اکتساب کے لحاظ سے انتقادی خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیئے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاصا ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ساتھ ادبیات کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں وہ یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جا سکتا، لیکن یہ یقیناً ظلم ہوگا کہ ایسا شخص جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو مومن و غالب کے موازنہ کا اہل سمجھا جائے۔ محض اس لئے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم۔ میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحات انتقادیات میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلہ بحث میں ان سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں، لیکن دوسرا جو شاعر نہیں ہے مگر ذوق شعری پاکیزہ رکھتا ہے اسے سخن فہم کہتے ہیں۔ پھر جس طرح ہر سخن فہم کا سخن گو ہونا ضروری نہیں اسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں اور اس کی نمایاں ترین مثال میں ہم میر کو پیش کر سکتے ہیں کہ یوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تغزل ہے لیکن جس وقت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا ہے تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو میر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود میر کے نزدیک دل میں پھانس چبھونے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے۔ میں نے قوت انتخاب کا یہ نقص اکثر اچھے شعراء میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد میں اس کو بالکل قرین عقل پاتا ہوں کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسے آرٹسٹ کی ہے جو اپنی ہر کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو وہ اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لئے جب اس کو خود اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے نہ دے سکے گا اسی لئے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ گریبان میرا ہو تو ہاتھ آپ کا۔ میں خود اپنے ہاتھ سے اپنے گریبان کی دستبرد تنگی کی داد نہیں دے سکتا۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلہ میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیز ذوق کا سوال ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لئے پسندیدہ ہو اور میرے لئے ناگوار --- ایک ہی انداز بیان مجھے بھاتا ہو اور آپکو پسند نہ ہو اور اسی لئے انتقادیات میں یہ مسلّمہ اصول مان لیا گیا ہے کہ جس وقت سوال صرف ذوق کا پیدا ہوگا تو ہمیں طبقۂ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا اور انھیں کے بتائے ہوئے اصول پر عمل کر کے فیصلہ کرنا پڑے گا اور یہ اصول تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات دونوں پر قائم ہے۔

مبادیات تنقید

(مجنوں گورکھپوری)

ادب کی صحیح تعریف کیا ہے؟ زندگی اور ادب میں جو تعلق ہے وہ کس قسم کا ہے؟ اور ادب اور زندگی میں امتیاز کیا ہے؟ کیا ادب کے معنی صرف زندگی کی تکرار یا نقل کے ہیں؟ اگر زندگی کے محض اعادہ یا مثنیٰ کو ادب کہتے ہیں تو پھر اصل اور اس مثنیٰ میں کیا فرق ہے اور اس کی ہم کو کیا ضرورت ہے۔

ادب یا حسن کاری اگر زندگی کی محض ایک سادہ نقل ہے تو یقیناً ایک فعل عبث ہے جو زیادہ سے زیادہ تفریح کا ذریعہ بن سکتا ہے اور افلاطون نے اگر اس کو اپنی جمہوریت سے خارج کر دیا تو بہت ٹھیک کیا۔ لیکن دوسروں کے فیصلہ سے مرعوب ہو کر بہک جانا خطرہ سے خالی نہیں۔ جمالیات (AESTHETICS) کے جتنے نظریئے مختلف زمانوں میں مرتب کئے گئے ہیں ان پر ہم کو غور کرنا چاہیئے اور تحقیق و تنقید کے بعد خود اپنی رائے قائم کرنا چاہیئے۔

تنقید کا ایک معصومانہ دور وہ بھی تھا جبکہ بلا شرح و تفصیل اور بغیر فکر و استدلال کے ایک چیز کے موافق یا اس کے مخالف ایک حکم لگا دیا جاتا تھا اور لوگ اس کو مان لیتے تھے۔ مثلاً شاعری کو پیغمبری کا ایک جزو بتا دیا گیا اور شاعر تلمیذ رحمٰن مان لیا گیا۔ یا اسی شاعر کو شیطان کا شاگرد سمجھ لیا گیا۔ لیکن اب اس قسم کی الہامی تعریف سے کام نہیں چلتا۔ سب سے بڑی مشکل تو یہ ہے کہ فنون لطیفہ اور بالخصوص ادبیات تمام تشریح و تجزیہ کے بعد بھی اپنا پورا راز ہم پر روشن نہیں ہونے دیتے اور الہامی دنیا کی چیزیں بنے رہتے ہیں۔

انیسویں صدی یورپ میں تنقید ادب کا دور رہا ہے اور اس صدی میں شعر و ادب کی طرح طرح سے تعریفیں کی گئی ہیں اور کوشش کی گئی ہے کہ شعر و ادب کو علم و حکمت کے برابر لا کر کھڑا کر دیا جائے لیکن اس کے لئے جس جچے تلے اور منضبط استدلال کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہیں آتا۔ سب مجذوبوں کی سی باتیں کرتے ہیں۔ ورڈ سورتھ جو شاعر کو معلم سمجھتا تھا اور خود ایک معلم ہونا چاہتا تھا آخر میں اس سے زیادہ نہ کہہ سکا کہ:

"شاعری سارے علم کی جان اور اس کا لطیف ترین جوہر ہے۔"

کولرج کی ساری تنقید کا لب لباب یہ ہے کہ:

"شاعر کا کام ہمارے شکوک کو تھوڑی دیر کے لئے معطل کر دینا اور وقتی طور پر ہمارے اندر یقین کرنے کی صلاحیت پیدا کر دینا ہے۔"

شیلی بڑے جوش و خروش کے ساتھ شاعری کی حمایت کرنے اٹھا تھا لیکن سب کچھ کہہ چکنے کے بعد بھی اس

سے آگے نہ بڑھ سکا کہ:۔

"شاعری ایک قسم کی ربانی چیز ہے۔ اور تمام علوم کا مرکز و محیط شاعری ہے"

اس قسم کی مبہم تعریفوں کو اگر آج مجذوبوں کی بڑیا صوفیوں کے ہوحق کی طرح عبث اور بے سود کہا جا رہا ہے تو کچھ زیادہ غلط نہیں ہے۔

سب سے پہلے جس نے ادب کی معقول تعریف کی اور ادب اور زندگی میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی وہ میتھو آرنلڈ تھا۔ ادب کی جو اس نے تعریف کی ہے وہ آج تک ضرب المثل ہے۔ اس نے ادب کو زندگی کی تنقید بتایا ہے یہ تعریف اگرچہ مبہم ہے لیکن ہے بہت گہری اور اس جدید میلان کی طرف اشارہ کر رہی ہے جس نے اسی زمانے میں کرل مارکس سے اشتراکی اعلان Communist Manifesto لکھوایا۔

اسی زمانے میں "حسن کاری" برائے حسن کاری" یا "ادب برائے ادب" کا خالص جمالیاتی نظریہ بھی وجود میں آیا جس کی ابتدا کیٹس سے ہوتی ہے۔

کیٹس کو ایسی شاعری سے نفرت تھی جو کوئی محسوس غایت یا کوئی خاص مقصد پیشِ نظر رکھتی ہو۔ اس کے لئے حسین چیز بجائے خود ایک ابدی مسرت تھی۔

وہ کہتا ہے:

"حُسن حقیقت ہے اور حقیقت حُسن۔ بس اتنی ہی سی بات ہے اور ہم کو اسی قدر جاننے کی ضرورت ہے۔"

اس کے بعد یورپ کے بڑے بڑے نقادوں نے اس خیال کی حمایت اور اشاعت کی۔ سب نے ایک آواز ہو کر یہی کہا کہ حسن مقصود بالذات ہے اور نیکی اور بدی کے حدود سے بالکل باہر ہے۔ شعر و ادب کا کام ہمارے اندر حسن کا احساس پیدا کرنا اور اس کو قائم رکھنا ہے۔ یہ احساسِ حسن ہماری ابدی مسرت کی ضمانت ہے۔ زندگی میں جتنی کریہہ اور بدصورت چیزیں ہیں ان کو بھی حسین بنا دینے کا نام "حسن کاری" ہے۔ والیٹر پیٹر اسی جماعت سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا اصرار ہے کہ ادب کی غایت سوا لذت و انبساط کے اور کچھ نہیں۔ آجکل اٹلی کا مشہور فلسفی ماہر جمالیات کروچے اسی ماورائی نظریہ کا علم بردار ہے اس کے خیال میں حسن کاری یعنی آرٹ ایک وجدانی تجربہ ہے جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کو منطق و فلسفہ یا مذہب و اخلاق کے اُصول سے نہیں جانچا جا سکتا۔ یہ جمالیاتی ماورائیت Aesthetic Transcendentalism زندگی پر ایک غیر ارضی سطح سے نظر ڈالتی ہے اور ہر چیز کو حسین و جمیل بنا کر پیش کرتی ہے۔ جو چیز زندگی میں کریہہ اور بُری ہے وہ جمالیات میں حسین اور اچھی ہو جاتی ہے۔

یہ خالص تخئیلیت Idealism انسانی معاشرت کے لئے خطرات سے خالی نہیں۔ بدی کو نیکی، جھوٹ کو سچ، بدصُورتی کو حسن۔ غم کو راحت بنانے کی عادت جب ضرورت سے زیادہ بڑھ جاتی ہے تو بیماری ہو جاتی ہے اور انسان اس کے ہاتھوں کاہلی، تعیش اور مجہولیت کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔ تخئیلیت نے اگر دنیا کے واقعات سے منہ پھیر لیا تو وہ دنیائے انسانیت کی تہذیب و تحسین میں کوئی حصہ نہ لے سکے گی اور ایک قسم کا فالج یا جنون ہو کر رہ جائے گی۔ دنیا کو اس فالج یا جنون سے محفوظ رکھنا ہے۔

تخئیلیت یا روحانیت، انسانی تمدن کو جس خطرہ کی طرف لے جا رہی تھی اس کا احساس بہت جلد ہونے لگا

اور دھیرے دھیرے یہ احساس ساری دنیا پر چھا گیا۔

سب سے پہلے مارکس اور انگلز نے ہم کو اس حقیقت سے آگاہ کیا کہ حسن کاری اور ادب ہیئت اجتماعی اور نظام تمدن کی خدمت میں آلۂ نشر و تبلیغ ہوتے ہیں۔

اور چونکہ تہذیب و تمدن کا اجارہ اب تک طبقۂ اعلیٰ یا سرمایہ داروں کے ہاتھ میں رہا اس لئے ہمارے ادیب اور شاعر اب تک جس تہذیب کی نمائندگی کر رہے تھے وہ اقلیت کی تہذیب Minority Culture تھی اور صرف ایک کم تعداد فراغت نصیب جماعت کی پیدا کی ہوئی چیز تھی۔ جس کو جمہور کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں، اب چونکہ تمدن کی دنیا میں شدید انقلاب کی ضرورت ہے اور سرمایہ داری کی سر بہ فلک عمارت منہدم ہو رہی ہے اور اس کی جگہ جمہوریت اور مزدور شاہی کی نئی تعمیر لے رہی ہے۔ اس لئے ادب کے رسوم و روایات میں بھی انقلاب کی ضرورت ہے۔

اب تک ادیب سرمایہ دار کی عشرت گاہ کا مزدور تھا اور ایک چیدہ جماعت کے حرکات و سکنات اور اس کے نفسیات و میلانات اس کی کل کائنات تھی۔ مگر اب ادب کو اجتماعی شعور اور جمہوری ذہنیت کا آئینہ ہونا چاہیئے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ واقعہ کو تخیل پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظر جمائے رہیں ورنہ ہم جمہور کے ساتھ نہیں رہ سکیں گے۔

مارکس کے بعد اس کے شاگرد اس نظریہ کو اتنی دور لے گئے کہ اس کا اصل مقصد کچھ سے کچھ ہو گیا آج اشتراکیت ادب سے جو مطالبات کر رہی ہے وہ ادب کو ادب نہیں رہنے دیں گے یا ادب کو بھی جماعت کا ایک آلۂ جنگ سمجھنے کی تحریک ہو رہی ہے۔ ۱۹۳۰ء میں خارکاف کے مقام پر جو اشتراکی کانگریس ہوئی تھی اس میں ایک مقرر نے کہا تھا: "قلم بکف ہم لوگ بین الاقوامی مزدوروں کی جماعت کی ناقابلِ شکست فوج کے سپاہی ہیں۔"

اس کانگریس میں جو باتیں طے پائی تھیں ان کا خلاصہ یہ ہے:۔

(۱) حسن کاری جماعت کا ایک ہتھیار ہے۔

(۲) حسن کاروں اور ادیبوں کو انفرادیت ترک کر دینا چاہیئے۔

(۳) جمالیات کی اجتماعی تنظیم ہونا چاہیئے اور اس کو فوج اور دفاتر کی طرح ایک مرکزی سرکار اور مرکزی قوانین کے ماتحت ہونا چاہیئے اور یہ سب کچھ اشتراکی جماعت کی سرکردگی میں انجام پائے گا۔ آپ نے سنا اشتراکیت سپاہیوں کی طرح اپنے ادیبوں اور شاعروں کو بھی سرخ وردی پہنانا چاہتی ہے۔ اس لئے کہ ان سے بھی قواعد لی جائے گی۔ لیکن یہ ہونا تھا۔ فرعون اور موسیٰ دنیا میں ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ خالص جمالیت Aestheticism نے جو افراط کی تھی اس کا جواب اسی تفریط سے دیا جا سکتا تھا۔

"ادب برائے ادب" کے نظریہ نے ادب کو محض ایک من کی موج اور امیروں کے لئے ایک تفریح کی چیز بنا کر رکھ دیا تھا۔ لوگ دنیا میں رہ کر دنیا سے بیگانہ ہو رہے تھے۔

ایک مشہور روسی ادیب کا خیال بہت صحیح ہے کہ ادب برائے ادب کا میلان اس بات کی دلیل ہے کہ ادیب اور اس کے ماحول کے درمیان تصادم ہے۔ مادی دنیا سے انسان بھاگتا اس وقت ہے جبکہ وہ مشکلات کا سامنا

کرنے کی تاب اپنے اندر نہیں پاتا۔

خالص جمالیت کے حامیوں نے ایک پرانی مثل سے بہت فائدہ اٹھایا اور اس کی تاویل میں بڑی زبردستی کی، کہا گیا ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہے گا۔ اس میں سب سے اہم "صرف" ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں تھے کہ انسان بغیر روٹی کے بھی زندہ رہ سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ادب بھی زندگی کا ایک شعبہ ہے اور زندگی نام ہے ایک جدلیاتی حرکت Dialectic Process کا جس کے ہمیشہ دو متضاد پہلو ہوتے ہیں۔

ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے اور اس کے بھی دو متضاد رُخ ہیں۔ ایک تو خارجی یا عملی یا افادی دوسرا داخلی یا تخیلی یا جمالیاتی حسن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ ان دو بظاہر متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کرتا رہے ورنہ ان میں سے کہیں ایک کا پلہ بھاری ہوا وہیں فساد و انتشار پیدا ہونے لگے گا۔ مارکس نے جو کچھ کہا تھا اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ ادیب کو زمانہ کے پیچھے نہیں ہونا چاہیئے لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں تھے کہ ادیب زمانہ کا غلام ہے۔ ادب حال کا آئینہ ہوتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے بہ یک وقت واقعیت اور تخئیلیت۔ افادیت اور جمالیت۔ اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔

ماحول ادیب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کی از سر نو تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ادب بیک وقت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے۔

سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرے۔ دنیا میں جتنے بڑے ادیب اور شاعر گذرے ہیں وہ سب واقعات کی کثیف دنیا میں گردن تک ڈوبے کھڑے ہیں مگر ان کے ہاتھ ستاروں کو پکڑنے کے لئے آسمان کی طرف بڑھے ہوئے ہیں۔

ادب ایک آلۂ نشر و اشاعت ایک ذریعہ تحریک و تبلیغ ضرور ہے لیکن ہر ایسا آلہ اور ہر ایسا ذریعہ ادب نہیں ہوتا۔ اخباروں سے بڑھ کر نشر و اشاعت و تبلیغ کا ذریعہ کیا ہو سکتا ہے۔ مگر اخباروں کو ادب میں شمار کرنے کی جرأت انقلابی تنقید Revolutionary Criticism بھی مشکل ہی سے کر سکتی ہے۔ اس کا سبب یہ کہ اخبارات میں "روح عصر" کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور ادب میں "روح عصر" کے علاوہ بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق "ماورائے عصر" سے ہوتا ہے اور جس کی بدولت وہ ادب ہر زمانہ کی چیز بن جاتا ہے۔ یعنی وہی واقعیت Realism اور تخئیلیت Idealism کا شیر و شکر ہونا۔ آج کل کے مشہور انگریزی نقاد جے۔ بی۔ پریسٹلی J. B. Priestly کا خیال بہت صحیح ہے کہ حسن کاری یعنی آرٹ کو زندہ رکھنے کے لئے تھوڑی سی افیون کی ہمیشہ ضرورت پڑے گی۔

میتھو آرنلڈ نے ادب کو جو زندگی کی تنقید کہا تھا تو اس کا مطلب یہی تھا۔ ادب جماعت اور افراد کی زندگی کی نہ صرف تصویر ہے بلکہ اس کی تنقید ہے۔ اور مارکس کے نظریہ کا مطلب بھی اس سے زیادہ کچھ نہ تھا۔ اس کا یہ کہنا بہت صحیح ہے کہ فلسفہ اور ادب دونوں صدیوں تک دنیا کی یا تو بجنسہ تصویر پیش کرتے رہے ہیں یا اس کی تاویلیں کرتے رہے ہیں اب ضرورت اس بات کی ہے کہ دنیا پر تنقیدی نظر ڈالی جائے اور اس کو بدلا جائے اور بہتر سے بہتر بنایا جائے۔

مارکس اصرار کے ساتھ ہم کو صرف یہ سمجھانا چاہتا تھا کہ زندگی ایک جدلیاتی حقیقت Dialectic Reality ہے۔

اور تغیر، نمو اور ارتقا اس کی فطرت میں داخل ہیں۔ ادب کو اس کا ثبوت دینا چاہئے۔

اس نے قدیم یونانی فنون لطیفہ اور ادبیات کی مثال دے کر ہم کو سمجھایا ہے کہ ادب صرف اس یونانی معاشرت کا نتیجہ ہو سکتا تھا جو بجائے خود خرافاتی دور Mythological Age کی چیز تھی۔ اور خرافاتی تصورات Mythological Idealogy پر مبنی تھی۔

آجکل کا صنعتی دور اور صنعتی تمدن اس ادب کو دہرا نہیں سکتا۔ دوسرے الفاظ میں اس کو یوں سمجھئے کہ اگر ادیب کو واقعی زندہ رہنا ہے اور وہ معاشرت کی تہذیب و ترقی میں کوئی نمایاں حصہ لینا چاہتا ہے تو وہ بھاگ کر ماضی میں پناہ نہیں لے سکتا۔

لیکن ادب اگر زندگی کی تنقید ہے تو وہ محض حال پر بھی اکتفا نہیں کر سکتا۔ تنقید کا مقصد ہمیشہ نئی تعمیر ہوتا ہے اور نئی تعمیر کے لئے ہمیشہ ایک استقبالی میلان Prospective attitude کی ضرورت ہوتی ہے جس کا دوسرا نام تخئیل ہے۔ کامیاب ادب قدماء کے نزدیک بھی دو متضاد عنصروں سے مرکب ہے۔ محاکات اور تخئیل۔ محاکات کا تعلق حال سے ہوتا ہے اور تخئیل کا تعلق مستقبل سے۔ واقعہ کے ہمیشہ دو رُخ ہوتے ہیں۔ ایک تو واقعی یا ساکن اور دوسرا امکانی یا متحرک۔ اور ادیب کی بصیرت ان دونوں کو ایک کر دیتی ہے۔ گویا خواب اور حقیقت کے امتزاج کا نام ادب ہے۔

مارکس کے نظریہ پر تبصرہ کرتے وقت ہم کو ہوشیار رہنا چاہئے۔ وہ اس وقت پیدا ہوا جبکہ جرمنی میں ماورائیت Transcendentalism بُری طرح چھا رہی تھی۔ اور حکما کائنات کا مرکز مادی سطح سے اکدم ہٹا کر روحانی سطح پر قائم کرنا چاہتے تھے۔ وہ مادہ سے انکار کر رہے تھے اور صرف ایک جوہر اعلیٰ یا روح کو اصل حقیقت مانتے تھے۔

کائنات اور حیات انسانی کی روح رواں یہی جوہر اعلیٰ ہے جو خدا کا دوسرا نام ہے۔

مارکس کی مادیت اس تعلیم کے خلاف ایک بغاوت تھی اس لئے وہ کہتا ہے کہ زندگی کی ابتداء تصور سے نہیں وجود سے ہوتی ہے اور اس کی بنیاد مادی قوتوں پر ہے۔

ہیئت اجتماعی میں اگر یہ مادی قوتیں زیادہ تر اقتصادی Economic رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ زندگی کے اقتصادی پہلو پر مارکس نے جو زور دیا وہ ایک خالص عصری چیز تھی۔

اس کے یہ معنی نہیں کہ ادب اقتصادیات کی غلامانہ پیروی کرتا ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے۔ اقتصادیات کل زندگی نہیں ہے بلکہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا۔

یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن پھر وہ صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور سچ ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔

آخر میں دو سوالات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ایک تو یہ کہ ادب میں انفرادیت کی گنجائش ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ حسن کار Artist کو اپنی شخصیت قربان کر دینا چاہئے دوسروں کی رائے ہے کہ نہیں حسن کار کی اپنی شخصیت اگر اس کے کام میں نہیں جھلکتی تو یہ شدید نقص ہے۔ اگر غور کیا جائے تو در پردہ یہ سوال پہلے ہی حل کیا جا چکا ہے۔

ادب یا حسن کاری کے دو متضاد پہلو بتائے گئے۔ ایک تو میلاناتی Tendencious دوسرا جمالیاتی Aesthetic جہاں تک ادب میلاناتی ہے وہاں تک اس کا تعلق اجتماعی ذہنیت اور معاشرتی میلانات سے

ہے لیکن اس کا جمالیاتی پہلو یقیناً ادیب کی انفرادیت کا ممنون ہوتا ہے۔ آخر اس کا کیا سبب کہ ایک ہی ملک ایک ہی زبان اور ایک ہی معاشرتی دور کے دو مختلف شاعروں کے کلام اس قدر مختلف ہوتے ہیں۔

اسی طرح دوسرا سوال بھی ایک ضمنی سوال ہے یعنی یہ کہ ادب میں صورت اور اسلوب زیادہ ضروری ہیں یا موضوع اور مواد؟ موضوع اور مواد معاشرتی میلانات سے ملتے ہیں اور ادیب کے خارجی یا اجتماعی عناصر ہوتے ہیں۔ صورت اور اسلوب کو ادیب کی انفرادیت مہیا کرتی ہے اور اب وہ ادب کے جمالیاتی عناصر ہوتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ادیب کی انفرادیت خود معاشرتی حالات اور اجتماعی میلانات کی ساختہ و پرداختہ ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے لیکن پھر یہ انفرادیت معاشرت اور ہیئت پر بھی اپنا اثر ڈالتی ہے ورنہ وہ مستقبل کی تعمیر میں کوئی حصہ نہ لے سکتی۔ انفرادی مزاج اور اجتماعی میلانات عمل اور ردعمل کا ایک ایسا باہم مربوط سلسلہ ہے جس کو کہیں سے توڑا نہیں جاسکتا۔

مختصر یہ کہ کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو۔ جس میں واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت ایک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوق حسن اور ذوق عمل دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔ اب تک ادب جو کچھ بھی رہا ہو لیکن اب اس کو یہی ہونا ہے۔

ادبی تنقید اور لسانیات

(ڈاکٹر شوکت سبزواری)

لسانیات بالکل نیا لفظ ہے جسے طبعیات و الٰہیات کی وضع پر لسان (زبان) سے اس طرح ڈھالا گیا کہ آخر میں نسبت کی "ی" (مشدد) بڑھا کر عربی کی علامت جمع "ات" اضافہ کر دی گئی۔ لسانی کے معنی تھے زبان سے منسوب۔ لسانیات کے معنی ہوئے زبان سے متعلق مسائل و مباحث۔ لسانیات ہر چند نیا لفظ ہے لیکن زبان سے متعلق بحثیں نئی نہیں۔ جب انسان کا شعور بیدار ہوا اور اس نے گرد و پیش پر ہوشمندانہ نظر ڈال کر ان کے بارے میں سوچنا شروع کیا تو اس کے دل میں زبان سے متعلق بے شمار سوالات پیدا ہوئے جن میں سے کچھ ایسے ہیں جن کا اس نے اپنی بساط اور ذہنی سطح کے مطابق جواب بھی دیا۔ یہ اور بات ہے یہ جواب خود اس کے لئے اطمینان بخش نہ تھا۔ سوالات پیدا ہوتے رہے جوابات دئیے جاتے رہے۔ الجھنوں کے ساتھ سلجھاؤ اور دقتوں کے ساتھ ان کے حل نکلتے رہے۔ یہ سلسلہ قدیم سے ہے اس لئے لسانیات کو نیا نہیں کہا جا سکتا۔

قدیم زمانے میں لسانیات کو گرامر (صرف نحو) یا علم اللغت یعنی علم اللسان کہا جاتا تھا۔ اس وقت یہ علم سادہ اور اپنی عمر کی ابتدائی منزلوں میں تھا۔ اس کے مسائل گرامر اور لغت کے مسائل و مباحث سے گڈمڈ تھے۔ حد فاصل نہ ہونے کی وجہ سے ان کے درمیان امتیازی خط نہیں کھینچا جا سکتا تھا۔ لسانیات نے ایک قدم آگے رکھا اور گرامر کی چار دیواری توڑ کر باہر آئی تو اس کا نام علم اللغۃ (زبان کا علم) کی جگہ فقہ اللغت (زبان کا فلسفہ) قرار پایا۔ آج ہم گرامر کے اس اگلے قدم کو لسانیات کہتے ہیں۔ لسانی مسائل کا پہلا قدم گرامر تھا۔ دوسرا قدم قدیم زبان میں فقہ اللغت اور جدید زبان میں لسانیات ہے۔

لسانیات کا تعلق انسان کی زبان سے ہے اس لئے زبان لسانیات کا موضوع ہے۔ لسانیات میں زبان کے بارے میں ہر قسم کے سوالات کئے جا سکتے ہیں۔ اس میں اتنی ہی وسعت ہے جتنی انسان کی زبان میں ہے۔ زبان کی دو بڑی شاخیں ہیں۔ بسیط آوازیں جن سے زبان کے با معنے الفاظ بنتے ہیں اور ان آوازوں کی گوناگوں ترکیبیں۔ بسیط آوازوں کا علم صوتیات ہے اور آوازوں کی ترکیب و ترتیب کا فن اشتقاقیات (صوریات) لفظ و معنی کے تعلق کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ جس شعبہ لسانیات میں اس تعلق سے بحث کی جائے اسے معنویات کہتے ہیں۔ لسانیات کی یہ تقسیم اجزائے زبان کے لحاظ سے ہے۔ مسائل و مباحث کے لحاظ سے اس کی اور بھی کئی قسمیں ہیں۔ اس فرصت میں مجھے لسانیات کی فن کی حیثیت سے وضاحت کرنی ہے اس لئے اسکی انہی قسموں پر اکتفا کروں گا۔

زبان کی بسیط آوازوں سے گرامر میں بحث کی جاتی ہے اسے علم الہجا کہتے ہیں۔ اشتقاق علم صرف کا موضوع ہے جہاں یہ بتایا گیا ہے کہ لفظ یا مادّے سے الفاظ اور صیغے کس طرح وضع کئے جائیں اور "کر" سے کرنا "کرتا، کیا، کرے گا۔ کرنے والا یہ تمام صیغے کیسے اور کیونکر ڈھلیں۔ اسی طرح لفظ و معنی کا تعلق لغت یعنی فرہنگ و قاموس سے بھی ہے۔ پھر ان میں اور لسانیات

کی مذکورہ بالا تین قسموں میں کیا فرق ہوا؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ موضوع کی حد تک تو ان میں اور لسانیات میں کوئی فرق نہیں۔ ان کے مباحث بھی وہی ہیں جو لسانیات کے ہیں۔ لیکن لسانیات چونکہ گرامر کا اگلا قدم ہے اس لئے اس میں گرامر سے زیادہ وسعت ہے اور ساتھ ہی گہرائی بھی۔ وسعت اس لحاظ سے ہے کہ لسانیات کے مسائل و مباحث نامحدود ہیں۔ ان میں زندگی کا سا تنوع ہے اور گہرائی یہ ہے کہ گرامر میں موضوع سے سرسری بحث ہوتی ہے۔ لسانیات میں بال کی کھال نکالتے اور دقت نظر سے کام لے کر حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ جب تک حقیقت دریافت نہ ہو لسانی ذوق جستجو آسودہ نہیں ہوتا۔

علم ہجا میں صرف یہ بتا دینا کافی ہے کہ مثلاً اردو میں انتیس حروف (یا آوازیں) ہیں اور وہ یہ ہیں۔ ان میں سے اتنے شمسی ہیں اور اتنے قمری۔ ان حروف کے نام بھی ہیں جن کا پہلا حرف اس کی آواز کو ظاہر کرتا ہے۔ مثلاً سین کہ "س" اس کا پہلا حرف ہے۔ حروف کے مخارج اور ان کی صفات مختصر طور سے بیان کر دی جاتی ہیں اور بس۔

لسانیات کے شعبہ علم الاصوات (صوتیات) میں بسیط آوازوں سے بڑی جامع، عمیق اور عام طور سے تین طرف سے بحث ہوتی ہے۔ تشریحی، تاریخی اور تقابلی۔ جب تک یہ تینوں گوشے بحث میں نہ آئیں حقیقت آئینہ نہیں ہوتی۔ تشریحی بحث میں آوازوں کے مخارج، تلفظ، ادا اور صفات کی وضاحت کی جاتی ہے اور ہر آواز کی تاریخ دی جاتی اور دوسری متعلقہ زبانوں سے مقابلے کے بعد اس کے مختلف ارتقائی دوروں کی روشنی میں لایا جاتا ہے۔ یہی کیفیت اخذ و اشتقاق کی ہے۔ گرامر میں صرف یہ بتا دیا جاتا ہے کہ "پڑھا" مثلاً ماضی ہے اور صیغہ واحد غائب جو مادہ "پڑھ" سے الف بڑھا کر وضع ہوا ہے۔ پڑھنا اس کا مصدر ہے۔ علم صرف کی حدیں ختم ہوئیں۔ اس سے آگے وہ آپ کا ساتھ نہ دے گا۔ لسانیات آپ کو بتائے گی کہ "پڑھ" کے اصلی معنی کیا ہیں؟ اور کیسے بنا، کہاں بنا، اس نے معنی پڑھنا کیوں کر ہوئے، اور پڑھا کس لئے ماضی کا صیغہ واحد غائب ہے؟ ان تمام سوالوں کا جواب دینے کے لئے لسانیات کو "پڑھا" کی تشریح کے ساتھ اس کی تاریخ کا کھوج لگانا پڑے گا اور تاریخ کے لئے تقابل ضروری ہے اس لئے اردو کی ہر رشتہ قدیم و جدید سرمائے کو کھنگال کر لسانیات یہ دیکھے گی کہ ان زبانوں میں قدیم ماضی کے صیغے کس طرح وضع ہوئے اور ان کے مختلف روپ کیا ہیں۔

اس سے ظاہر ہوا کہ لسانیات کے تشریحی، تاریخی اور تقابلی تین بڑے شعبے ہیں جن پر وہ مشتمل ہے۔ یہ تینوں شعبے ایک دوسرے کے ہم عنان ہیں۔ لفظ کی تحقیق اور دریافت کے لئے بیک وقت لسانیات کے ان تینوں شعبوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ ممکن نہیں کہ ان تینوں میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز کر دیا جائے۔

میں نے عرض کیا تھا کہ لسانیات کے مسائل و مباحث میں بڑی وسعت ہے وہ زبان کے ہر پہلو کو لے کر اس پر بحث کرتی ہے ———— گرامر عام طور سے زبان کے وہی پہلو لیتی ہے جن کی کوئی عملی اہمیت ہے یعنی جن کے جاننے اور سمجھنے سے زبان پر قدرت حاصل ہوتی ہے اور اس کو صحیح طور سے استعمال کر کے خیالات کے اظہار کا موثر اور کسی قدر واضح آلہ بنایا جا سکتا یا ذریعہ اظہار کی حیثیت سے اس کی اہمیت اور افادیت کو روشن تر کیا جا سکتا ہے۔ لسانیات ایک طرح کی سائنس ہے۔ زبان اس کے نزدیک فطری مظاہر میں سے ہے۔ اسے زبان کے ہر پہلو سے دلچسپی ہے۔ وہ یہ بھی جاننا چاہتی ہے کہ زبان کب وجود میں آئی اور کیسے؟ وہ قدرت کی پیداوار ہے، یا ضرورت کی یعنی عام فطری مناظر و مظاہر کی طرح فطرت نے اسے پیدا کیا یا انسان نے بقول شخصے ضرورت ایجاد کی ماں ہے اپنی گوناگوں سماجی ضرورتوں کے پیش نظر وضع کر لیا۔ اور اگر انسان نے وضع کیا تو کسی ایک فرد واحد نے یا پورے سماج نے بالارادہ وضع

کیا یا بلاارادہ، شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر۔ یہ اور اسی قسم کے متعدد اہم سوالات لسانیات کے سامنے ہیں جن کا اسے جواب دینا ہے۔ اور ان میں سے بعض کا اس نے جواب دیا بھی ہے۔ یہ زبان کی تاریخ کا صرف ایک پہلو ہے۔ اس کا ایک پہلو اور بھی ہے مثلاً یہ کہ زبان جامد ہے یا نامی یعنی جب سے وہ وجود میں آئی برابر ایک حالت پر قائم رہی یا نت نئے روپ بدل رہی ہے اور اگر روپ بدل رہی ہے تو اس کا یہ رُوپ بدلنا تاریخی ارتقا ہے یا فطری نشو و نما اور اگر تاریخی ارتقا ہے تو فرد واحد کے اختیار و ارادے کا اس میں کس حد تک عمل دخل ہے۔

اس کے بعد زبان کے تغیرات کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ تغیرات کتنے ہیں اور کیوں ہیں۔ تحت یا تخریب صوتی کے مثلاً کیا اسباب ہیں۔ ان اسباب سے تفصیل کے ساتھ بحث ہوتی ہے۔ لسانی تغیرات کے سلسلے میں زبان کی ارتقائی تاریخ اور مختلف زبانوں کے رشتے سامنے آتے ہیں جن کی بنا پر لسانیات ایک طرف زبان کی تاریخ کے مختلف ادوار بناتی ہے۔ دوسری طرف ملتی جلتی متعدد زبانوں کے خاندان، خانوادے، گروہ اور زمرے قرار دیتی ہے۔ مثلاً بیس ایک لفظ ہے۔ اس کی اصلیت کا کھوج لگاتے لسانیات اس کی ایک قدیم شکل "بیسی" تک پہنچی جو اردو کی ایک کہاوت "وہی تین بیسی وہی ساٹھ" میں ہے۔ سنسکرت "وِن شت" اور لاطینی "وِگنتِ" سے ہو کر (جو بیس کی قدیم ترین شکلیں ہیں) جب اس کی نظر جدید فارسی بست اور انگریزی ٹوئنٹی" پر پڑی تو اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ "بیس" اصل میں "دُوِشتِ" تھا (دو + شت = دو دس یا بیس) کہیں شروع کی دال تخریب صوتی کی نذر ہوئی اور کہیں آخر کی "ت"۔ اس سے لسانیات نے نتیجہ نکالا کہ جن زبانوں میں یہ یہ لفظ مختلف شکلوں میں موجود ہے۔ اس کے درمیان قریب کی قرابت ہے۔ لسانیات زبانوں کے رشتوں اور قرابتوں کو دریافت کرنے کے لئے مفرد الفاظ کا کھوج نہیں لگاتی، زبان کے صرفی و صوتی سرمایہ کی تحقیق کرتی ہے جو لسانی پیکر کی گویا ریڑھ کی ہڈی ہے۔ اس کے بعد لسانی رشتوں کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کتنی قسم کے ہیں۔ اور یہ سوالات برابر اسی طرح پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

لسانیات کے ان متنوع اور رنگارنگ مسائل کو دیکھ کر یہ رائے قائم کرنا دشوار نہیں کہ لسانیات فن نہیں سائنس ہے کس قسم کی سائنس ہے؟ نفسیات و حیاتیات کی طرح طبعی سائنس ہے یا معاشیات و اجتماعیات کے انداز کی تاریخی۔ ہنوز یہ طے نہیں ہوا۔ مشہور ماہر لسانیات میکس مولر اسے طبعی سائنس بتاتا ہے اور اس کا خواجہ تاش وھٹنے اس پر مصر ہے کہ وہ تاریخی سائنس کا ایک شعبہ ہے۔ میں میکس مولر اور وھٹنے کے اس اختلاف سے زیادہ زبان و ادب کے رشتے کو اہمیت دیتا ہوں۔

زبان اظہار خیال کا ایک ترقی یافتہ ذریعہ ہے۔ سائنس دان کے نزدیک فطری مظہر کی حیثیت سے وہ اہم ہے۔ ادیب کے نزدیک ذریعۂ اظہار و بیان کے لحاظ سے ادیب کا تعلق ادب سے ہے اور ادب زبان کے ذریعے وجود میں آتا ہے اس لئے ادیب زبان سے بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ لیکن اس کی دلچسپی ادب و زبان دونوں سے ایک عام قاری کی دلچسپی سے مختلف ہے۔ ادیب کی دلچسپی ایک طرح کی ہوشمندانہ اور بصیرت افروز دلچسپی ہے۔ ایک عام قاری بقول شخصے آم کھاتا ہے پیڑ نہیں گنتا۔ بات کرتا ہے تو اس پر غور نہیں کرتا کہ جس زبان میں بات کہہ رہا ہے وہ کب اور کہاں پیدا ہوئی۔ ادب پڑھتا ہے اور کوئی نثر پارہ یا شعر اسے پسند آتا ہے تو بار بار پڑھنے کے باوجود یہ نہیں سوچتا کہ نثر پارے یا شعر میں کیا خوبی ہے جس نے اس کے دامن دل کو کھینچا۔ بقول ایک نقاد کے وہ یہ نہیں دیکھتا کہ نقاد کی اس نثر پارے یا شعر کے بارے میں کیا رائے ہے اور وہ بھی اسے پسند کرتا ہے یا نہیں۔ اس کی پسند زیادہ تر ذاتی قسم کی ہوتی ہے۔ سماج سے زیادہ شخصی تاثر اس میں دخیل ہوتا ہے۔ اس کے

مقابلے میں ادیب بات کے ہر پہلو پر نظر رکھتا ہے، ہر جملے کو پرکھتا اور ہر لفظ کی جانچ پڑتال کے بعد قیمت متعین کرتا ہے وہ آم ہی نہیں کھاتا پیڑ بھی گنتا ہے۔

ادیب کا یہ انداز نظر تنقید ہے۔ لسانیات بھی تنقید ہے عام طور سے ادب کی تنقید کو تنقید کہتے ہیں۔ لسانیات زبان پر کی تنقید ہے۔ ادبی تنقید میں اسالیب بیان کو پرکھا جاتا ہے۔ لسانی تنقید میں زبان کے تعمیری عناصر کے اظہار و بیان پر اثرات دکھائے جاتے ہیں۔ اس کو ادب کی تنقید کی طرح عام تنقید میں جگہ ملنی چاہیئے۔ تنقید تخلیق ہونے کے باوجود سائنس ہے اور سائنس کی سی باقاعدگی۔ نظم و ضبط۔ ترتیب و تسلسل اس میں پایا جاتا ہے۔ لسانیات سائنس ہونے کے باوجود تخلیق ہے۔ اس میں تخلیق کی سی جدت، جودت، ندرت اور بداعت کے کرشمے نظر آتے ہیں۔ یہ خیال محال ایک برافگندہ نقاب حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید تجزیہ ہے۔ جب تک ادب کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ جب تک ادب کا تجزیہ نہ کیا جائے حسن کاری اور تخلیقی منزلوں کی وضاحت نہیں ہوتی۔ لسانیات کا دارومدار بھی تجزیے پر ہے، وہ زبان، اس کے اجزا اور ضابطوں کا پوسٹ مارٹم کرتی ہے۔ تجزیے میں دونوں شریک ہیں۔ ادبی تنقید کا مقصد حسن کی دریافت اور اس کی باز آفرینی ہے۔ لسانی تنقید کی غایت حقیقت نفس الامری کا انکشاف اور اس کی بازیابی ہے۔ خالص تخلیق میں ذوق نظر سے کام لیا جاتا ہے اور تنقیدی تخلیق میں دقت نظر سے۔ اور یہی دقت نظر لسانی تحقیق و تنقید میں کارفرما نظر آتی ہے۔ جدید تنقیدی نظریات کے مطابق دقت نظر کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی ذوق نظر کی ہے۔ بلکہ شاعر مشرق علامہ اقبال کے نزدیک دقت نظر کے بغیر ذوق نظر نظر نہیں خبر ہے۔

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

بہرحال اس میں شبہ نہیں کہ لسانیات زبان کی تنقید ہے۔ اور اگر تنقید تخلیق ہے تو لسانیات کو بھی تخلیق کی ایک صنف قرار دینا ہوگا۔

مشہور ماہر لسانیات میکس مولر نے گرامر اور لسانیات پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان میں "کیا" اور "کیوں" کا فرق ہے۔ گرامر کیا ہے اور لسانیات کیوں۔ گرامر لفظ اور کلمے کی شناخت کر کے بتاتی ہے کہ وہ کیا ہے۔ اسم ہے یا فعل، اسم ہے تو اسم ذات ہے یا اسم صفت، فعل ہے تو ماضی ہے یا مضارع۔ ماضی ہے تو غائب کا صیغہ ہے یا حاضر کا۔ لسانیات یہ بتاتی ہے کہ اسم کیوں ہے۔ فعل ماضی کس لئے ہے۔ وہ الفاظ و کلمات کی شناخت نہیں کرتی ان کی حقیقت اور اصلیت کے چہرے سے نقاب اٹھاتی ہے۔ ان کی زندگی کے مختلف دوروں کی نشان دہی کرتی ہے۔ گرامر کی شناخت ناقص اور نامکمل تھی۔ لسانیات اسے مکمل بناتی ہے۔ اس میں بھی وہ ادبی تنقید کے ہمدوش اور ہم عنان ہے۔ ادبی تنقید کا کام بھی یہی ہے کہ وہ ادب پارے کی نقاب کشائی کرے اور اس کے جمال جہاں نما کے جلوے اہل نظر کو دکھائے۔

اردو تنقید میں روایت اور تجربے

(ڈاکٹر عبادت بریلوی)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اگرچہ شاعری اور تنقید نگاری میں نت نئے اور رنگارنگ تجربے کئے ہیں۔ لیکن وہ ادب اور تنقید میں روایت کی اہمیت کا قائل ہے۔ ایک جگہ اس نے روایت کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ جو لوگ اپنی روایات سے چشم پوشی اختیار کرتے ہیں۔ ان کو تہذیب یافتہ نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی حیثیت وحشیوں کی سی ہوتی ہے۔ اور ایسے لوگ ادب و شعر میں نئے تجربات بھی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ نئے تجربات کے لئے روایات کے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے صحت مند روایات کے سائے ہی میں تجربات ترقی کی منزلیں طے کرتے ہیں۔ مختلف ممالک کے ادبیات کی تاریخ اس حقیقت کو صحیح ثابت کرتی ہے۔ تجربات کی عمارتیں ہمیشہ روایات کی زمین پر تعمیر ہوتی گئی ہیں۔ یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔

اردو ادب میں بھی یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ صحت مند روایات کی ضرورت اور اہمیت کو اردو ادب میں ہمیشہ محسوس کیا گیا ہے۔ مختلف زمانوں میں جو تجربات کئے گئے ہیں۔ ان کے پس منظر میں روایات کا ہاتھ برابر کارفرما نظر آتا ہے۔ زندگی کی انقلابی تبدیلی میں بھی روایات کے اثرات برابر کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ سرسید کی تحریک اردو میں ایک ایسی تحریک ہے جو ادب کو بدلنا چاہتی ہے۔ اور اس کو بدلتی بھی ہے۔ اس میں نئے تجربات بھی ملتے ہیں۔ لیکن صحت مند ادبی روایات کا شدید احساس سرسید اور ان کے علم برداروں کو ہمیشہ رہا ہے۔ ان سب نے اپنے ادب کو بدلا ہے۔ اس کی مختلف اصناف کو نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ لیکن روایات کو ہمیشہ اپنے پیشِ نظر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ جدید دور میں جو نئے تجربات اردو ادب کے مختلف شعبوں میں ہوئے ہیں۔ ان میں بھی یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ ان میں روایت اور تجربے کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ یہ روایات ہر دور ہر زمانے میں ایک حسین اور دلکش پہاڑی سلسلے کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ جن کے دامن میں تجربات کے چشمے پھوٹے اور بہے ہیں۔ اور انھوں نے ادب کے مختلف اصناف کو اس طرح سیراب کیا ہے کہ ان میں نت نئے اور رنگارنگ پھول کھلتے رہتے ہیں۔

تنقید ادب کا ایک بہت اہم شعبہ ہے۔ ادب کے بنیادی رجحانات کا عکس اس میں بھی نظر آتا ہے۔ بلکہ ادب کی دوسری تخلیقی اصناف سے پہلے ہی اس میں ان رجحانات کی جھلک نمایاں ہو جاتی ہے۔ روایات کی تعمیر و تشکیل کا آغاز بھی پہلے تنقید ہی میں ہوتا ہے اور تجربات بھی اسی میں سب سے پہلے اپنا اثر دکھاتے ہیں۔ بلکہ تنقید ہی کے توسط سے ادب کو ان روایات کا احساس ہوتا ہے اور تجربات کی جولاں نگاہیں نظر آتی ہیں وہ ادب کو ہر دور میں اس اعتبار سے بلند کرتی ہے ادب کے سہارے اپنی اہمیت کو محسوس کرتا ہے۔ اپنی ذات کو پہچانتا ہے۔ گویا وہ ادب کو اس کی روایات کا احساس دلاتی ہے یہ احساس اس میں نئی زندگی، نئی امنگ اور نئی ترنگ پیدا کرتا ہے اور اس طرح وہ ادب کی نئی راہوں پر گامزن کرتی ہے۔ اس طرح ادب کی روایات تنقید کے سہارے بنتی ہیں۔ اور خود تنقید ادب کے سہارے اپنی روایات کی تشکیل کرتی ہے۔

اردو تنقید نے بھی یہی کیا ہے۔ اس نے اُردو ادب اور اس کی مختلف اصناف میں روایات کی تشکیل کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی روایات کی تعمیر بھی کی ہے۔ اور اس طرح اپنی ایک مستقل حیثیت بنالی ہے۔ ادب کی ترقی کے ساتھ اس کا ارتقا ہوا ہے اور خود اس ارتقا کے ساتھ ادب نے ترقی کی ہے۔ لیکن بعضوں کے خیال میں تو اردو تنقید کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وہ اسے اقلیدس کا خیالی نقطہ سمجھتے ہیں، یا معشوق کی موہوم کمر! اس لئے اس خیال کو سامنے رکھ کر اس میں روایات اور تجربات کے سلسلے کی تلاش بے کار ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ خیال حقیقت پر مبنی نہیں ہے۔ اس کو تنگ نظری اور مغرب زدگی کے زہر نے پیدا کیا ہے، ورنہ اردو میں تنقید ایک مستقل حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں روایات کی تعمیر اور تجربات کی تشکیل کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔ اس کے ارتقا میں باقاعدگی پائی جاتی ہے اور وہ مسلسل نظر آتا ہے۔ اس میں تنقیدی روایات ابتدا ہی سے ملتی ہیں۔ یہ روایات ان معیاروں کی صورت میں موجود ہیں جن سے اس زمانے میں ادب کو جانچا جاتا تھا۔ ان معیاروں کا اظہار کسی نہ کسی صورت میں ہوتا رہا ہے اور اگر کسی زمانے میں وہ وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کئے گئے ہیں تو ان کا وجود افراد کے ذہنوں میں ضرور رہا ہے۔

یہ روایات مخصوص سماجی ماحول اور خاص طرح کے حالات وواقعات کے زیر سایہ صورت پذیر ہوئی ہیں۔ اس لئے ان میں بڑی حد تک اپنے زمانے کے مذاق، ذہنی رجحان اور انداز فکر کا پتہ چلتا ہے۔ وہ انھیں کے سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ وہ ایک خاص معاشرت کی پیداوار ہیں۔ ایک مخصوص مذہب نے ان کو جنم دیا ہے۔ مخصوص تاریخی حالات وواقعات کا وہ منطقی نتیجہ ہیں۔ ابتدا میں ایک زمانے تک ان میں استقلال کی کیفیت نظر نہیں آتی۔ کیونکہ خود اس وقت کی زندگی میں استقلال نہیں تھا باقاعدگی اور نظم و ترتیب کی خصوصیات بھی اس زمانے میں نہیں ملتیں کیونکہ ان کا وجود بھی زندگی میں نہیں تھا۔ اور پھر ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اظہار کے ذرائع بھی اس وقت تک موجود نہیں تھے۔ اردو میں نثر کا رواج عام نہیں تھا۔ لیکن اس زمانے کے مختلف لکھنے والوں کے یہاں جگہ جگہ بکھرے ہوئے جو منتشر تنقیدی خیالات ملتے ہیں ان میں یہی خصوصیات غالب ہیں، ان میں اور زمانے کی رفتار میں ایک مکمل ہم آہنگی اور مناسبت ہے۔

وہ زمانہ جس میں اُردو ادب نے آنکھ کھولی۔ اور جس کے ساتھ اُردو تنقید اور روایات کا آغاز ہوا، وہ ہندوستان کی تاریخ میں ایک ایسا زمانہ تھا جس میں جمود کی حکمرانی تھی۔ انحطاط اور زوال کا دور دورہ تھا۔ اور اس جمود اور انحطاط و زوال نے زندگی کی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ بے عملی زندگی کو گھن کی طرح کھائے جا رہی تھی۔ سماج کے افراد شاہراہِ حیات پر تھک کر بیٹھ چکے تھے۔ اداسی، سوگواری اور قنوطیت نے انھیں ایسی تاریکیوں میں اسیر کر دیا تھا کہ وہ ان سے باہر نکلنے کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتے تھے۔ انھیں روشنی کی صورت دور تک بھی نظر نہیں آتی تھی۔ غرض یہ کہ زندگی میں کوئی ہمہمہ، کسی طرح کی گہما گہمی اور کسی قسم کا ولولہ نہیں تھا۔ اس صورت حال کے اثرات ادب اور تنقید میں بھی جھلکتے ہیں۔ چنانچہ اس زمانے میں ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے جو معیار قائم کئے گئے۔ ان میں بھی اسی بے عملی اور تھک کر بیٹھ جانے والی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ ولولہ اور جوش، عملیت اور افادیت کی کمی نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے کی تنقیدی روایات میں ایسی باتوں پر زیادہ زور دیا گیا ہے جو عینیت اور تصوریت کے زیر سایہ پرورش پاتی ہیں، اور اس کا دامن پکڑ کر چلتی ہیں۔

اس صورت حال کا یہ اثر ہے کہ اردو تنقید کی ابتدائی روایات میں خیال سے زیادہ صورت، مواد سے زیادہ ہیئت معانی ومطالب سے زیادہ انداز بیان اور طرز ادا پر زور دیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس زمانے کی تنقیدی روایات میں یہی باتیں غالب ہیں۔ اور ان کا ذکر بار بار آتا ہے۔ یہی اس دور کا بنیادی رجحان ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس زمانے کے فنکاروں

اور نقادوں میں مواد و معانی کا کوئی شعور تھا ہی نہیں۔ ایسا نہیں ہے۔ متعدد جگہ بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات۔ اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ اس زمانے کے لوگ زندگی اور کائنات کے مختلف مسائل کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ اور ان کی اہمیت سے واقف تھے۔ ان کے نزدیک یہ بات بھی ضروری تھی کہ ان سب کو شعر و ادب کا موضوع بنایا جائے۔ لیکن زندگی ان کے نزدیک بہت محدود تھی۔ ان کی نوعیت انفرادی تھی۔ اجتماعیت کا کوئی شعور ان کے یہاں نہیں تھا۔ وہ اس کے ہر پہلو کو داخلی زاویہ نظر سے دیکھنے کے عادی تھے۔ ان کی نظر ماورائی اور مابعد الطبیعاتی حقیقتوں پر زیادہ پڑتی تھی۔ اس لئے اگر وہ زندگی کو دیکھتے تھے تو انھیں پہلوؤں کو سامنے رکھ کر دیکھتے تھے۔ چنانچہ انھیں باتوں کا شعور تنقیدی روایات میں بھی نظر آتا ہے انھیں باتوں کا بیان اس زمانے میں ادب تھا۔ لیکن ان باتوں کی ترجمانی بھی لازمی نہیں تھی۔ ان کو پیش کرنے کا انداز زیادہ اہم تھا۔ صنعت گری ان خیالات پر غالب آجاتی تھی۔ اور یہ باتیں پس منظر میں جا پڑتی تھیں۔ اردو کی قدیم تنقیدی روایات کا نچوڑ یہی ہے۔

یہ تنقیدی روایات نظموں، شعرا کے تذکروں، اساتذہ کی اصلاحوں اور ان اعتراضات و مباحث میں ملتی ہیں جو ان دنوں بہت عام تھے۔ تذکرہ لکھنے کا رواج اردو میں ابتدا ہی سے فارسی کے زیر اثر ہوا۔ فارسی میں جس طرح شعرا کے تذکرے لکھے جاتے تھے، اسی انداز کے تذکرے اُردو میں بھی لکھے گئے۔ بلکہ اردو نثر کے نہ ہونے کے باعث زیادہ تذکرے فارسی ہی میں لکھے گئے۔ اس لئے ان میں وہی تمام خصوصیات ملتی ہیں جو فارسی تذکروں میں عام تھیں۔ ان میں لکھنے والا اُردو شعرا کے مختصر حالات اور انتخاب کلام پیش کرتا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی کلام پر اس کی رائے بھی شامل ہوتی تھی۔ یہ رائے چند جملوں پر مشتمل ہوتی تھی۔ لیکن اس کی تنقیدی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ یہ رائیں پیش کرتے ہوئے لکھنے والے کے سامنے ضرور کچھ نہ کچھ معیار ہوتے تھے۔ وہ کسی نہ کسی اصول کے ماتحت پیش کی جاتی تھیں۔ ان میں تفصیل نہیں، وہ مختصر ہیں۔ لیکن اس اختصار ہی میں وہ اصول اور معیار موجود ہیں جو اس زمانے میں موجود تھے۔ معانی و بیانات کی اصطلاحات خاص طور پر ان کے پیش نظر رہتی تھیں۔ فصاحت و بلاغت کا ذکر وہ برابر کرتے تھے۔ اور ان اصطلاحوں میں ایک وسعت ہے۔ انھیں کے سہارے اردو میں تنقید کی روایات بنی ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ان میں ظاہری اور صوری پہلو کی طرف توجہ زیادہ ہے۔ لیکن اس زمانے میں تنقید اسی سے عبارت تھی۔ میر تقی میر، میر حسن، قدرت اللہ قاسم، قائم چاند پوری، مصحفی، لچھمی نرائن شفیق، اور مصطفیٰ خاں شیفتہ وغیرہ کے تذکرے انھیں خصوصیات کے حامل ہیں۔ تذکروں کے ساتھ ساتھ استاد کو شاگرد کے کلام پر اصلاح دینے کا رواج ہمارے یہاں ابتدا ہی سے ملتا ہے۔ یہ اصلاحیں بغیر کسی تنقیدی شعور کے نہیں دی جاسکتی تھیں۔ ان اصلاح دینے والوں کے پیش نظر بھی کچھ معیار ہوتے تھے۔ چنانچہ ان اصلاحوں نے بھی ان معیاروں کو پیش کر کے اُردو میں تنقید کی روایات کو قائم کیا۔ لیکن ان میں بھی ظاہری پہلو کی طرف استاد کی توجہ نسبتاً زیادہ رہتی تھی۔ چنانچہ اُردو میں مباحث و اعتراضات کے سلسلے ملتے ہیں۔ تاریخیں بنتی چلی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ تقریظیں لکھنے کا جو عام رواج تھا وہ بھی اس اعتبار سے اہم ہے۔ غرض یہ کہ ان سب میں اردو کی وہی مخصوص تنقیدی روایات موجود ہیں، جن کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔

اردو تنقید ایک زمانے تک انھیں روایات کی بنائی ہوئی ڈگر پر چلتی رہی۔ جب تک حالات نہیں بدلے، ان میں کوئی تغیر نہیں ہوا۔ ادب و شعر انھیں معیاروں سے جانچے اور پرکھے جاتے رہے۔ لیکن جب خیالات بدلے اور زندگی نے

کروٹ لی اور افکار و خیالات میں تبدیلیاں ہوئیں تو ادب و تنقید بھی انقلاب و تغیر کے اس عمل سے دوچار ہوئے، زندگی کے ساتھ ساتھ جدت کے بادل ادب و تنقید کے افق پر بھی منڈلانے لگے ۔ اب تنقید میں ان قدیم معیاروں کو سامنے رکھ کر بعض نئے معیاروں کی تشکیل کی گئی ۔ یہ معیار قدیم معیاروں سے بڑی حد تک مختلف تھے اور زندگی کے نئے تقاضوں کو پورا کرتے تھے ۔ ان معیاروں نے اردو تنقید میں نئی روایات کی طرح ڈالی ۔ یہ روایات بڑی جاندار تھیں ۔کیونکہ ان کو بدلتی ہوئی زندگی کے ساتھ بدلتے ہوئے ایک عقلی زاویۂ نظر نے پیدا کیا تھا ۔ ان کے ہاتھوں صحیح معنوں میں اُردو تنقید کی ابتدا ہوئی، کیونکہ ان روایات کو سامنے رکھ کر اب باقاعدہ تنقید لکھی جانے لگی ۔ اس سے قبل اُردو میں تنقیدی معیار اور تنقیدی روایات موجود تھیں ۔ لیکن تنقید لکھی نہیں جاتی تھی ۔ جگہ جگہ بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات کی صورت میں ان روایات کا وجود نظر آجاتا تھا ۔

سرسید نے سب سے پہلے تنقید اور اس کی نئی روایات کی طرف توجہ دلائی ۔ اور انھوں نے خود بھی اپنی تحریروں میں نئی تنقیدی روایات کو پیش کیا ۔ لیکن وہ اپنی دوسری مصروفیات کے باعث اس طرف پوری طرح توجہ نہ کر سکے ۔ یہ میدان انھوں نے حالؔی کے لئے چھوڑ دیا ۔ حالؔی نے ان نئی تنقیدی روایات کو عام کرنے کی پوری کوشش کی ۔ اور اس میں شک نہیں کہ حالؔی ہمارے سب سے بڑے نقاد ہیں ۔ انھوں نے زمانے کے تغیر کو پوری طرح محسوس کیا ۔ بدلتے ہوئے حالات جو اثرات ادب اور تنقید پر چھوڑتے ہیں اس کا وہ بڑا گہرا شعور رکھتے تھے ۔ لیکن قدیم روایات کی اہمیت کا بھی انھیں احساس تھا ۔ اس لئے انھوں نے تنقید کی جو نئی روایات قائم کیں وہ وقت کا تقاضا ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم روایات کی بنیادی خصوصیات سے یکسر بے نیاز نہیں تھیں ۔ حالؔی نے روایات کی اہمیت کو پوری طرح سمجھا ہے، انھوں نے اردو تنقید میں نئے تجربات کئے ۔ اور ان کے تجربات نے وہ اہمیت اختیار کی کہ انھوں نے اپنے زمانے ہی میں روایات کا روپ اختیار کر لیا ۔

حالؔی کا زمانہ ہماری زندگی کا ایک ایسا زمانہ تھا ۔ جب اس کے ہر شعبے میں تبدیلیاں ہو رہی تھیں ۔ پرانی قدروں کی عمارتیں گرتی جاتیں اور ان کی جگہ نئی قدروں کے ایسے رنگ محل تعمیر ہو رہے تھے جن میں نئے سے نئے افکار و خیالات نے اپنی محفلیں سجا رکھی تھیں ۔ اصلاح کا خیال بھی عام ہو رہا تھا ۔ اور اس کے نتیجے میں پرانی روایات اور قدروں میں نیا خون زندگی دوڑانے کے منصوبے باندھے جا رہے تھے ۔ ہر شخص کے سر میں نیا سودا تھا ۔ حالؔی اس دور کی اس صورت حال کے سب سے بڑے ترجمان اور نقاد ہیں ۔ وہ اپنے زمانے کی پیداوار تھے ۔ اُردو ادب اور تنقید کو نئے تغیرات سے حالؔی ہی نے آشنا کیا ۔ انھوں نے سب سے پہلے اس خیال کا اظہار کیا ہے ۔ خیال بغیر مادّے کے پیدا نہیں ہوتا ۔ یہ ایک بہت بڑی بات تھی ۔ اس خیال نے ہماری زندگی پر چھائی ہوئی عینیت اور تصوریت کو بڑی حد تک ختم کر دیا ۔ حالؔی کے بنیادی تنقیدی خیالات و نظریات یہی ہیں کہ ادب صرف تفریح طبع کا ذریعہ نہیں ہوتا ۔ اس کا کوئی مقصد بھی ہوتا ہے ۔ یہ مقصدیت اور افادیت اجتماعی زندگی کی ترجمانی میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے اور ادب میں اس اجتماعی اور سماجی زندگی کی ترجمانی ضروری ہے ۔ ادیب کا مقصد سماجی حالات کی نہ صرف ترجمانی اور عکاسی، بلکہ تنقید بھی ہونا چاہئے ۔ سماجی اصلاح کے خیال کو ان کے یہاں نمایاں حیثیت حاصل ہے ۔ لیکن حالؔی اس طرح کے خیالات رکھنے کے باوجود ادب کے جمالیاتی پہلو کے بھی قائل ہیں ۔ اسلوب، اندازِ بیان اور طرزِ ادا کی اہمیت کا خیال ان کی تنقید میں نمایاں نظر آتا ہے ۔ انھوں نے ان خیالات و نظریات سے نئی روایات ضرور بنائیں ۔ لیکن پُرانی روایات کے اثرات بھی ان کے یہاں ملتے ہیں ۔ چنانچہ وہ معانی و بیان کی اصطلاحات تک کے استعمال سے گریز نہیں

کرتے، شبلی اور آزاد کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ اصلاحی رجحان کے تحت نئی تنقیدی روایات کے اثرات ان کے یہاں بھی نظر آتے ہیں، لیکن انھوں نے بھی قدیم روایات سے یکسر چشم پوشی نہیں کی ہے۔ ان کے یہاں بھی ان دونوں کا سنگم ملتا ہے۔

جدید تنقید کی ابتدا حالی، شبلی اور آزاد کے ہاتھوں پیش کئے ہوئے ان ہی تنقیدی خیالات و نظریات سے ہوتی ہے یہ خیالات و نظریات حالات کا تقاضا تھے۔ اس لئے انھوں نے اردو تنقید میں ایک مستقل حیثیت اختیار کر لی۔ اور ان کے تجربے روایات بن گئے۔ حالی کے تنقیدی نظریات اردو تنقید میں سب سے پہلے تجربے ہیں۔ حالی کے بعد کچھ تو زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیات کے زیر اثر اور کچھ مغربی افکار و خیالات کے پیش نظر حالی کے لگائے ہوئے اس درخت میں نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں اور نئے نئے پھول کھلتے ہیں۔ حالی، شبلی اور آزاد نے تنقید میں تجربات کا جو سلسلہ شروع کیا۔ اس کو محققین نے جاری رکھا۔ وہ ان تجربات میں کچھ اضافے تو نہ کر سکے، لیکن انھوں نے تجربات کی بنیادوں کو مضبوط بنایا۔ ڈاکٹر عبدالحق، پنڈت کیفی، پروفیسر حامد حسن قادری اور پروفیسر مسعود حسن کے نام اس سلسلے میں لئے جا سکتے ہیں۔ ان سب نے تحقیق کے ساتھ ساتھ تنقید کی طرف بھی توجہ کی۔ اور سر سید کی تحریک کے زیر اثر جو تنقیدی تجربات کی روایتیں قائم ہوئی تھیں اس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ تنقیدی تجربات کی مثالیں ان کے یہاں بھی کہیں کہیں ملتی ہیں۔ ان پر مغرب کے اثرات براہ راست نہیں پڑتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں جدت کے یہ تجربات کسی رجحان کی صورت میں نظر نہیں آتے۔

اردو تنقید میں تجربات کا یہ سلسلہ ایک مستقل صورت اس وقت اختیار کرتا ہے جب وہ براہ راست مغرب کے زیر اثر آ جاتی ہے اور گہرائی کے ساتھ مغربی افکار و خیالات کے اثرات قبول کرنے لگتی ہے ان نقادوں کے یہاں یہ تجربات زیادہ ملتے ہیں جو شعوری طور پر مغرب کے ان اثرات کو قبول کرتے ہیں۔ اس کی ایک شکل ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کے یہاں تقابلی تنقید کی صورت میں ملتی ہے، انھوں نے غالب پر اپنا مشہور مقالہ لکھ کر تقابلی تنقید کا ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ اس میں انتہاپسندی ضرور ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس تجربے کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی تنقید کا عام انداز یہ ہے کہ وہ شاعر زیر نظر کا مقابلہ یورپ کے حکما اور شعرار کے خیالات سے کرتے ہیں ڈاکٹر بجنوری کے ساتھ ساتھ مغرب سے اخذ و ترجمہ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اور اس میں عبدالقادر سروری، ڈاکٹر محی الدین زور، حامد اللہ افسر پیش پیش نظر آتے ہیں۔ ان کی تنقید تمام تر مغرب کے تنقیدی افکار و خیالات کا اخذ و ترجمہ ہے۔ سروری کی جدید اردو شاعری، ڈاکٹر زور کی روح تنقید اور حامد اللہ افسر کی نقد الادب اس رجحان کو پیش کرتی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں گہرائی کم ہے۔ لیکن ان کی تجرباتی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے اردو تنقید کو جدید انداز سے آشنا کیا ہے۔ اور ایسی باتیں پیش کی ہیں جو اس سے قبل اس میں موجود نہیں تھیں۔ ان کی یہ جدت بذات خود چاہے اہم نہ ہو لیکن ان کے ان تنقیدی تجربات نے مغرب سے صحت مند اثرات قبول کرنے کی جو فضا اردو تنقید میں پیدا کی۔ اس سے چشم پوشی ممکن نہیں۔

مغرب کے زیر اثر جدت کی یہ فضا اردو تنقید میں تجربات کی رفتار کو تیز سے تیز تر کرتی ہے، بدلتے ہوئے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات ان تجربات کو کچھ اور بھی بڑھاتے ہیں۔ بیسویں صدی کا زمانہ ہماری زندگی میں تغیر و تبدل کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں بیسیوں روایات بنتی اور بگڑتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبے میں کش مکش اور آویزش کے اثرات نظر آتے ہیں۔ سیاسی سماجی اور معاشی کش مکش انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ قدامت و جدت، رجعت و ترقی کی کش مکش کا اثر ہر شعبے میں نمایاں ہونے لگتا ہے۔ بنیادی مسائل کو سمجھنے کا شعور عام ہو جاتا ہے۔ طبقاتی آویزش شباب پر پہنچ جاتی ہے۔ ایک نئی دنیا اور ایک نئے نظام کے تصورات پھیلنے لگتے ہیں۔ یہ صورت حال ادب اور تنقید میں بھی اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اس کش مکش کا عکس اس میں بھی نظر آنے

لگتا ہے۔ انقلاب اور تبدیلی کے خیالات اس میں بھی عام ہوتے ہیں ۔ اور اس طرح تجربات کی رفتار اس میں بھی تیز ہو جاتی ہے
تنقید کو ان حالات کا ساتھ دینا پڑتا ہے۔ حالی کے ہاتھوں نئی تنقید کے جو تجربات ہوئے تھے ۔ اور جنھوں نے ایک روایت کی حیثیت اختیار کرلی تھی ۔ وہ اب ایسے نوجوان نقادوں کے ہاتھوں میں آجاتی ہے ۔ جو حالات کا گہرا شعور رکھتے ہیں ۔ جن کا مطالعہ وسیع ہے ۔ جن کی فکر میں گہرائی ہے ۔ جو ادب ہی کے نہیں زندگی کے بھی نقاد ہیں ۔ وہ حالی سے بھی دو چار قدم آگے بڑھتے ہیں وہ ادب کی صرف سماجی زندگی کا ترجمان اور عکاس ہی نہیں سمجھتے ، نقاد بھی سمجھتے ہیں ۔ ادب ان کے خیال میں سماجی زندگی کی طبقاتی کش مکش کا مظہر ہوتا ہے ۔ اس لئے ادب اس طبقاتی کش مکش میں حصہ لئے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ وہ اس میں حصہ لیتا ہے اور زندگی اس کے ہاتھوں ترقی کی نئی سے نئی شاہراہوں پر گامزن ہوتی ہے ۔ یہ خیالات حالی کے خیالات سے مناسبت رکھتے ہیں ۔ لیکن ان میں کچھ زیادہ گہرائی ہے ۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی بنیادیں جدید نظریات فکر پر استوار ہیں ۔ ان نقادوں میں سے اکثر کی تان مارکسیت پر جاکر ٹوٹتی ہے ۔ مارکسی تنقید کے تجربات جدید اردو تنقید میں خاصے نمایاں ہیں ۔ اکثر نقاد اس نظریہ تنقید کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ ترقی پسند تحریک نے ان کو ایک لڑی میں پرو دیا ۔ اور اس تحریک کے زیر اثر مارکسی تنقید کے لئے تجربات کا سلسلہ اردو میں خاصی ترقی کر گیا اور اس نے ایک اہم رجحان کی صورت اختیار کرلی ۔ ڈاکٹر عبدالعلیم سید سجاد ظہیر ، اختر حسین رائے پوری ۔ سید احتشام حسین وغیرہ کے یہاں اس کے اثرات ملتے ہیں ۔ ان سب نے مارکسی تنقید کی طرف توجہ کی ۔ اور اس طرح اردو تنقید کو نت نئے تجربات سے آشنا کیا ۔ اسی زمانے کے بعض نقاد اگرچہ پوری طرح ان کے ہم نوا نہ ہو سکے ۔ لیکن انھوں نے کم و بیش انھیں خیالات کا اظہار کیا جو حالی پر اضافہ تھے ۔ رشید احمد صدیقی اور آل احمد سرور وغیرہ مارکسی نہ ہو سکے ۔ لیکن زندگی کی کش مکش کو انھوں نے مارکسیوں سے کچھ کم محسوس نہیں کیا ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں عمرانی تنقید کے نئے تجربات ملتے ہیں ۔

ان تجربات سے اردو تنقید میں حقیقت نگاری کی تحریک استوار ہوتی ہے اور اس حقیقت نگاری کی تحریک کے ہاتھوں ایک ایسا ماحول پیدا ہوتا ہے جس سے تنقیدی تجربات کی رفتار تیز ہو جاتی ہے ۔ حقیقت نگاری کا رجحان علوم سے دلچسپی کو بڑھاتا ہے زندگی کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کے اثر و رموز سے آشنا کرتا ہے زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے نئے انکشافات آئے دن ہوتے رہتے ہیں ۔ ان کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے اس طرح ایک علمی و تحقیقی فضا قائم ہو جاتی ہے ۔ تنقید ان سب سے متاثر ہوتی ہے ۔ اور اس طرح اس میں نئے افکار و خیالات نئے تجربات سامنے آتے ہیں ۔ مغربی تنقید میں چلتی ہوئی مختلف تحریکات کا اثر بھی ان تجربات میں شامل ہو جاتا ہے ۔ اور اس طرح ان میں کچھ اور بھی استواری آجاتی ہے ۔ اردو تنقید کے ان نئے تجربات میں نفسیاتی رجحان خاص طور پر نمایاں ہے ۔ یہ نفسیات کے گہرے شعور کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے ۔ آئی ۔ اے کے تجربے کو اس میں خاصا دخل ہے ۔ اس کے اثرات کچھ نہ کچھ ہر نقاد کے یہاں نظر آتے ہیں ۔ ادب کو جانچتے وقت ان نقادوں کے سامنے ہر فرد اور سماج کی انفرادی اور اجتماعی نفسیات ضرور رہتی ہے ۔ یعنی فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی یا تجزیہ نفس کو بھی سامنے رکھ کر تنقید کرتے ہیں ۔ اسی طرح تحت شعور کی الجھنیں اور پیچیدگیاں خاص طور پر ان کے سامنے رہتی ہیں ۔ میراجی اور ان کے بعض ساتھی ان تجربات میں پیش پیش رہتے ہیں ۔ ان پر فرائڈ اور اس کے نظریہ تحلیل نفسی کا اثر خاصہ گہرا ہے ۔ ویسے نفسیات کے عام اثرات تقریباً ہر نقاد کے یہاں مل جاتے ہیں اس کے علاوہ علم الاقوام کے بڑھتے ہوئے شعور نے بھی اردو تنقید کو نئے تجربات سے آشنا کیا ہے ۔ اس کے تحت ادب کو فرد کی نسلی اور قومی خصوصیات کا آئینہ دار سمجھ کر دیکھا اور پرکھا

جاتا ہے۔ اکرام صاحب کی تنقیدوں میں اس طرح کے تجربے موجود ہیں۔ اختر اورینوی نے بھی اپنے مضامین میں ان تجربات کی طرف اپنا رجحان ظاہر کیا ہے۔

تاثراتی تنقید کی روایت اُردو میں بہت پرانی ہے۔ ایک زمانے تک اس کے اثرات مختلف صورتوں میں نظر آتے ہیں لیکن بیسویں صدی میں اس تاثراتی تنقید نے اپنے آپ کو سنبھالا اور اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کی۔ اس کے نتیجے میں اسے اپنے آپ کو بڑی حد تک بدلنا پڑا اور اس طرح اس میں بھی بہت سے نئے تجربات ہوئے۔ اس کے اثرات سب سے پہلے مہدی افادی کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد نیاز۔ مجنوں اور فراق نے اس میں نئے نئے گل کھلائے۔ تاثر کی اہمیت ذہن نشین کرائی۔ حسن کے جدید تصورات پیش کئے اور ادب برائے ادب کے نظرئے کو زندگی سے ہم آہنگ لیا۔ حسن کی تلاش ان کے اس زمانے کی تنقید کا بنیادی عنصر ہے امریکہ کے مشہور تاثراتی نقاد اسپنگارن SPINGARN کا اثر ان پر نمایاں ہے۔ اس رجحان تنقید میں جو اضافہ انھوں نے کیا ہے وہ یہی ہے کہ تاثراتی تنقید کو کسی حد تک عقل و شعور سے قریب لانے کی کوشش کی ہے اور کسی حد تک تجرباتی انداز کو بھی اس میں نمایاں کیا ہے۔ آخر میں نیاز، مجنوں اور فراق اس راستے سے ہٹ گئے اور انھوں نے حقیقت پسندوں میں شامل ہونے کی شعوری کوشش کی۔ اور اس میدان کو صلاح الدین احمد اور جعفر علی خاں اثر کے لئے چھوڑ دیا۔ ان دونوں نے تاثراتی تنقید کو بالکل نئی راہوں پر ڈالا۔ اس میں تحقیق اور تجربے کی گہرائیاں پیدا کیں۔ حسن کا احساس دونوں کے یہاں شدید ہے۔ رومانیت کے اثرات دونوں کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ ادب برائے ادب کے دونوں قائل ہیں۔ لیکن ان باتوں کا تجربہ وہ بڑی خوبی سے کرتے ہیں۔ اور اب محمد حسن عسکری نے تو اس رجحان کو بالکل نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ عسکری پہلے حقیقت پسندی کا دعویٰ کرتے تھے۔ چنانچہ وہ اس حقیقت پسندی تک پہنچے بھی تھے۔ لیکن اپنے مخصوص مزاج کے باعث وہاں سے مایوس ہو کر واپس ہوئے۔ اس تحریک کے خلاف اس کا ردعمل ان کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ وہ سختی سے ادب برائے ادب کے نظرئے کے قائل ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ خیر و شر کی اقدار تک سے اپنے آپ کو بے نیاز کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں تجربے کی گہرائی اور اس نظریے کو صحیح ثابت کرنے کے لئے نئی تاویلیں اور ایک شگفتہ لیکن منطقی انداز جو ان کی تحریروں میں ملتا ہے، وہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے۔ اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تجربات کا یہ سلسلہ آج اردو تنقید میں جاری ہے۔ مختلف علوم کی پھیلتی اور بڑھتی ہوئی روشنی میں اُردو تنقید تجربات کی ان راہوں پر گامزن ہے۔ دنیا میں چلتی ہوئی مختلف ادبی اور فنی تحریکات اس کی رہبری میں پیش پیش ہیں۔ لیکن ان تجربات کی نوعیت ابھی مستقل نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا ملک اس وقت سیاسی، سماجی اور معاشی کش مکش میں مبتلا ہے علمی اور فکری ترقی کے لئے ابھی راہیں بڑی حد تک مسدود ہیں۔ اس لئے اس سماجی اور معاشی کش مکش کے نتیجے میں جو تنقید ہو سکتی ہے اس کا اثر اُردو میں نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید آج اُردو پر چھائی ہوئی ہے۔ سارا میدان عمرانی نقادوں کے ہاتھ میں ہے، اور اسی میں نت نئے تجربے آئے دن ہو رہے ہیں۔

اُردو تنقید تجربات کی ایک داستان ہے۔ ان ہی تجربات نے اس میں مستقل جگہ بنا کر روایات کی حیثیت بھی اختیار کی جس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تجربے نے روایات پر اپنی بنیادوں کو استوار کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان تجربات و روایات میں ایک ہم آہنگی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے کے لئے اجنبی نہیں معلوم ہوتے۔

تنقید کا منصب

مصنف :- ٹی۔ایس۔ایلیٹ
ترجمہ :- جمیل جالبی

کئی سال ہوئے فن میں نئے اور پرانے کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے ایک بات کہی تھی جسے میں آج بھی مانتا ہوں۔ وہ جملے میں یہاں پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں کیونکہ موجودہ مقالے میں اسی اصول کا، یہ جملے جس کا اظہار کرتے ہیں۔ اطلاق کیا گیا ہے :-

"موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کسی نئے (حقیقتاً نئے) فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجودہ نظام میں تبدیلی پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے کے رشتے، تناسبات اور اقدار پورے نظام میں نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے جبھی نظام کے اس تصور سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے۔ اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے۔ اسی طرح حال ماضی کو بدلتا ہے[1]"

اس وقت میں فن کار کے بارے میں اظہار خیال کر رہا تھا اور روائت کے شعور کے بارے میں جو سمجھتا ہوں۔ فنکار میں ہونا ہی چاہئے۔ لیکن وہ زیادہ تر نظام کا مسئلہ تھا اور تنقید کا منصب بھی بنیادی طور پر نظام ہی کا ایک مسئلہ معلوم ہوتا ہے میں اس وقت ادب کو جیسا کہ میں اب بھی سمجھتا ہوں۔ دنیا کے ادب کو، یورپ کے ادب کو۔ کسی ایک ملک کے ادب کو، صرف افراد کی تحریروں کا مجموعہ نہیں سمجھ رہا تھا۔ بلکہ زندہ مکمل چیزیں سمجھ رہا تھا یعنی ایسے اصول جن کے تعلق سے ادبی فن کی انفرادی تخلیقات اور انفرادی فنکاروں کی تخلیقات اپنی قدر و قیمت قائم کرتی ہے لہٰذا اس بات کے پیش نظر فنکار سے الگ عالم خارج میں کوئی چیز ایسی ہے جس کا وہ مطیع ہوتا ہے۔ ایک ایسی عقیدت جس کے سامنے اپنے اچھوتے مقام کو پانے اور حاصل کرنے کے لئے اسے جھکنا پڑتا ہے اور اپنی ذات کی قربانی دینی پڑتی ہے ایک مشترک ورثہ، ایک مشترک مقصد فن کاروں کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحد کر دیتے ہیں۔ اس بات کو تسلیم کر لینا

---

[1] ایلیٹ کے مضمون " روایت اور انفرادی صلاحیت " سے

چاہئے کہ یہ اتحاد زیادہ تر غیر شعوری ہوتا ہے۔ ہر زمانے کے سچے فنکاروں کے درمیان میرا خیال ہے ایک غیر شعوری شرکت ہوتی ہے۔ اور چونکہ سلیقہ مندی کی ہماری جبلت ہمیں حکماً مجبور کرتی ہے کہ ہم اس جگہ اٹکل پچو لاشعوریت کے رحم وکرم پر نہ رہیں جہاں ہم شعوری طور پر کچھ کر سکتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جو کچھ غیر شعوری طور پر واقع ہوتا ہے اگر اسے شعوری طور پر سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم اسے کسی مقصد میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ دوسرے درجے کے فنکار یقیناً اپنی ذات کو کسی مشترک مقصد کے حوالے کر دینے پر قادر نہیں ہیں کیونکہ اس درجہ کے فنکار کا خاص مقصد غیر اہم اختلافات کا ادعا ہے۔ جو اس کا طرۂ امتیاز ہیں۔ صرف ایسا آدمی ہی جو اپنی ذات کو اس درجہ ترک کر دے کہ وہ اپنی تصنیف میں خود کو بھول جائے، ہم کاری، تبادلۂ خیال اور اضافہ کرنے پر مقدرت رکھتا ہے

اگر ایسے نظریات فن کے بارے میں تسلیم کر لئے جائیں تو اس سے یہ فطری نتیجہ نکلتا ہے کہ جو کوئی ان نتائج کو تسلیم کرتا ہے وہ تنقید کے بارے میں بھی اس قسم کے نظریات کو تسلیم کرتا ہے۔ جب میں تنقید کا نام لیتا ہوں تو یقیناً اس سے یہاں میری مراد تحریری لفظوں کے ذریعہ کسی فن پارے کی تفسیر و تشریح سے ہے لیکن لفظ تنقید کے عام استعمال کے سلسلے میں جس سے ایسی تحریریں مراد لی جائیں جیسا میتھو آرنلڈ اپنے مضمون میں مراد لیتا ہے۔ میں چند معروضات پیش کروں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے (ان محدود معنی میں) یہ بچر معروضہ پیش نہیں کیا کہ تنقید خود اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لئے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنے منصب (وہ جو کچھ بھی ہو) اقدار کے مختلف نظریات کے مطابق زیادہ بہتر طریقہ پر ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے۔ جسے سرسری طور پر یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ فن پارے کی توضیح اور اصلاح مذاق کا کام انجام دے۔ اس طرح نقاد کا کام بالکل واضح اور مقرر ہو جاتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی نسبتاً آسان ہو جاتا ہے کہ آیا وہ اسے تسلی بخش طور پر انجام دے رہا ہے یا نہیں اور یہ کہ عام طور پر کس قسم کی تنقید مفید ہے اور کس قسم کی مبہم اور بے معنی لیکن اس بات کی طرف ذرا سی توجہ دینے سے ہم دیکھتے ہیں کہ تنقید فائدہ بخش سرگرمی کا ایک سیدھا سادا باضابطہ دائرہ عمل ہونے کے علاوہ کہ جس سے ظاہر داری کو فوراً بے دخل کیا جا سکتا ہے ۔ سنڈے پارک کے بحث و مباحثہ کرنے والے حجتی مقرروں سے زیادہ بہتر نہیں ہے جنھیں اپنے اختلافات کا بھی اندازہ نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں یہاں اس بات کا اقرار کیا جائے گا کہ ایسے موقع پر خاموشی کے ساتھ باہمی سمجھوتہ کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ نقاد کو اگر اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہئے کہ وہ اپنے ذاتی تعصبات اور چکروں سے جن کا ہم سب شکار ہیں نکلنے کی کوشش کرے۔ اپنے اختلافات کو جہاں تک ممکن ہو صحیح فیصلے کی اشتراک تلاش میں زیادہ سے زیادہ اپنے ہم پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ معاملہ اس کے برعکس ہے تو ہم اس شبہ میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ نقاد کی روزی دوسرے نقادوں سے انتہائی مخالفت اور تشدد پر منحصر ہے یا پھر اپنی چھوٹی چھوٹی انوکھی اور عجیب باتوں پر جن پر وہ پہلے سے کاربند ہے اور جن پر وہ صرف خود بینی یا کاہلی کی وجہ سے جما رہنا چاہتا ہے۔ نقادوں کے اس گروہ کو ہم اپنے دائرہ فکر سے خارج کر دینا ہی مناسب سمجھتے ہیں۔

اس اخراج کے فوراً بعد یا جیسے ہی ہمارا غصہ ٹھنڈا پڑ جائے ہم اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ

اس کے باوجود کچھ کتابیں، کچھ مضامین، کچھ جملے، کچھ آدمی پھر بھی ایسے رہ جاتے ہیں جو ہمارے لئے بہت مفید رہے ہیں اور ہمارا دوسرا قدم یہ ہے کہ ہم ان کی درجہ بندی کی کوشش کریں اور معلوم کریں کہ آیا ہم کوئی ایسے اصول وضع کرسکتے ہیں۔ جس کے پیش نظر فیصلہ کیا جاسکے کہ کس قسم کی کتابوں کو محفوظ رکھنا چاہیئے اور تنقید کے کن مقاصد اور ضابطوں کی پیروی کرنا چاہیئے۔

فن پارے سے فن کے تعلق کا تصور، ادب پارے سے ادب کے تعلق کا تصور، تنقید سے تنقید کے تعلق کا تصور، جس کا خاکہ میں نے اوپر پیش کیا ہے۔ مجھے فطری اور بدیہی معلوم ہوتا ہے۔ اس مسئلہ کے اخلاقی پہلو کے احساس کے لئے میں مسٹر مڈلٹن مری کا ممنون احسان ہوں یا غالباً میں اپنے اس احساس کا کہ اس میں صحیح اور قطعی فیصلے کا مسئلہ بھی شامل ہے۔ مسٹر مری کے احسان کا مجھے اور زیادہ احساس ہے۔ ہمارے بیشتر نقاد، بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں وہ صلح کرنے میں، لیپا پوتی کرنے میں، معاملے کو دبانے میں، تھپکنے میں، نچوڑنے میں، بات بنانے میں، خوشگوار مسکن تیار کرنے میں، بہانہ سازی میں مصروف ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود تو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے۔ مسٹر مری ان میں سے نہیں ہیں۔ وہ اس بات سے واقف ہیں کہ نقاد کو معین راستے اختیار کرنے چاہئیں اور کبھی کبھار اسے چاہیئے کہ وہ کسی چیز کو مسترد کرے اور کسی دوسری چیز کو اختیار کرے۔ وہ کوئی اس گمنام ادیب کی طرح نہیں ہیں جس نے آج سے کئی سال قبل ایک ادبی پرچے میں اس بات پر زور دیا تھا کہ رومانیت اور کلاسیکیت ایک ہی چیز ہے اور فرانس میں حقیقی کلاسیکی دور وہ تھا جس نے گوتھک گرجاؤں کو جنم دیا اور جون آف آرک کو۔ کلاسیکیت اور رومانیت کے سلسلے میں، میں مسٹر مری سے متفق نہیں ہوں۔ مجھے تو یہ فرق مکمل اور ادھوری، بالغ اور غیر پختہ، مرتب اور منتشر چیز کا سا فرق معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جو کچھ مسٹر مری کہنا چاہتے ہیں، یہ ہے کہ ادب کے سلسلے میں اور ہر چیز کے سلسلے میں کم از کم دو رویے ہو سکتے ہیں اور آپ بیک وقت دونوں کی پابندی نہیں کرسکتے اور وہ رویہ جس کی وہ تلقین کرتے ہیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انگلستان میں دوسرے رویہ کی سرے سے کوئی حیثیت ہی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے ایک قومی اور نسلی مسئلہ بنا دیا گیا ہے۔

مسٹر مری اپنے مسئلے کو پورے طور پر واضح کردیتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ کیتھولی سزم فرد سے باہر بے چوں وچرا ایک روحانی اقتدار کے اصول کو تسلیم کرتا ہے۔ ادب میں یہی اصول کلاسیکیت کا ہے۔ اس دائرے کے اندر جس میں مسٹر مری کی بحث چلتی ہے۔ یہ مجھے ناقابلِ اعتراض تعریف معلوم ہوتی ہے حالانکہ یہ بذاتِ خود مکمل بات نہیں ہے جو کیتھولی سزم اور کلاسیکیت کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ ہم میں سے وہ لوگ جو کلاسیکیت کی تعریف کے سلسلے میں مسٹر مری کی حمایت کرتے ہیں اور اس امر پر یقین رکھتے ہیں کہ انسان اپنے سے باہر کسی چیز کی اطاعت کئے بغیر چل ہی نہیں سکتا۔ مجھے معلوم ہے کہ بیرونی اور اندرونی ایسی اصطلاحیں ہیں جو کج بحثی کے لئے بے حساب مواقع فراہم کرتی ہیں اور کوئی بھی ماہر نفسیات ایسی بحث کو جو انتہائی گھٹیا اصطلاحوں کو زیر بحث لاتی ہے۔ برداشت نہیں کرسکتا۔ لیکن یہ فرض کرتے ہوئے کہ مسٹر مری اور میں اس بات پر متفق ہو سکتے ہیں کہ ہمارے مقصد کے لئے یہ کھوٹے سکے ہی کافی ہیں۔ اپنے ماہر نفسیات دوست کی ملامت کو نظر انداز کردیتا ہوں۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ آپ کسی چیز کو بیرونی سمجھیں تو پھر یہ بیرونی ہے۔ اگر کسی آدمی کی دلچسپی سیاسی ہے تو میں سمجھتا ہوں اسے چاہیئے کہ وہ چند اصولوں سے ایک طرز حکومت سے، کسی

بادشاہ سے اطاعت کا اظہار کرے۔ اگر وہ مذہب سے دلچسپی رکھتا ہے تو میرا خیال ہے اسے اسی قسم کی اطاعت کرنی چاہئے جس کا اظہار میں نے اس مضمون کے پچھلے حصہ میں کیا ہے لیکن اس کے باوجود ایک اور چارۂ کار بھی ہے جس کا اظہار مسٹر مری نے کیا ہے:-

"ایک انگریز ادیب، ایک انگریز عالم دین اور انگریز مدبر کو اپنے پیش رووں سے ورثہ میں قاعدے ضابطے نہیں ملتے، انھیں بطور ورثہ جو کچھ ملتا ہے وہ یہ ہے۔

"ایک شعور کہ آخری تدبیر کے طور پر انھیں اپنی اندرونی آواز پر تکیہ کرنا چاہئے۔"

میں تسلیم کرتا ہوں کہ یہ بات چند صورتوں میں درست ہے۔ یہ مسٹر لائڈ جارج کے بارے میں بہت کچھ روشنی ڈالتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ آخری تدبیر کے طور پر ہی کیوں؟ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اندرونی آواز کے حکم کو آخر وقت تک نظر انداز کرتے رہتے ہیں؟ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جن میں یہ اندرونی آواز موجود ہے۔ اسے توجہ سے سننے کی طرف مائل رہتے ہیں اور وہ کوئی اور آواز نہیں سنتے۔ درحقیقت اندرونی آواز، واضح طور پر پرانے اصولوں کی طرح معلوم ہوتی ہے جسے ایک بزرگ نقاد نے "جو جی میں آئے کرنا" کی اب مروجہ ترکیب میں وضع کیا تھا۔ اندرونی آواز کے مالکان ایک ایک ڈبہ میں دس دس بیٹھ کر اپنی اندرونی آواز سنتے ہوئے فٹ بال میچ دیکھنے "سوین سی" جاتے ہیں جس سے نخوت خوف اور طمع کا دائمی پیغام سنائی دیتا ہے۔

مسٹر مری کہیں گے کہ یہ بالارادہ غلط بیانی ہے۔ وہ فرماتے ہیں۔

"اگر وہ (انگریز ادیب، عالم دین، مدبر) خود دانی کی کوشش میں گہری کھدائی کریں۔ وہ کان کنی جو صرف ذہن سے نہ کی جائے بلکہ پورا آدمی اسے انجام دے تو وہ اس خودی کو پالیں گے جو آفاقی ہوگی۔"

یہ ایک ایسی ورزش ہے جس سے کیتھولی سزم کے پیروکار کو اتنی دلچسپی ضرور ہے کہ وہ کئی رسالے اسکی مشق کے طریقوں پر قلمبند کر دے۔ لیکن کیتھولک، چند رافضیوں کو چھوڑ کر۔ نرگسیت میں مبتلا نہیں ہیں۔ کیتھولک کا عقیدہ یہ نہیں کہ خدا اور بندہ بالکل ایک ہیں۔ مسٹر مری کہتے ہیں "وہ انسان جو صحیح معنی میں خود سے سوال کرتا ہے۔ آخرکار خدائی آواز سن سکے گا"۔ نظریاتی اعتبار سے یہ وحدت پرستی کی ایک ایسی شکل ہے جو میرا خیال ہے اصولاً یورپین نہیں ہے۔ جیسے مسٹر مری فرماتے ہیں کہ کلاسکیت انگریزی چیز نہیں ہے۔ اس کے عملی نتائج کی مثال میں ہوڈی براس[1] (Hudibras) کی نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

میں اسوقت تک یہ نہیں سمجھتا تھا کہ مسٹر مری ایک قابل قدر فرقہ کے ترجمان ہیں۔ جب تک میں نے ایک موقر روزنامہ کے ادارتی کالم میں یہ نہیں پڑھ لیا کہ "انگلستان میں کلاسکی رجحان کے نمائندے عظیم الشان ہیں۔ لیکن انگریزی کردار کے وہی نمائندے نہیں ہیں۔ انگریزی کردار بنیادی طور پر شدت کے ساتھ "پر مزاح" اور غیر مقلد ہے" یہ لکھنے والا لفظ "واحد" کے استعمال میں اعتدال پسند ہے اور ناقابل اصلاح، ٹیوٹن قوم کے مزاج میں "مزاحیہ رجحان" کو شامل کرنے میں سفاکی کی حد تک بے باک ہے۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسٹر مری اور یہ دوسری آواز یا تو حد درجہ خود رائے ہے یا حد درجہ روادار۔ سوال یہ نہیں ہے اور یہ بنیادی سوال ہے کہ کونسی چیز ہمارے لئے فطری ہے یا کونسی

[1] سترہویں صدی کے سمول بٹلر کے ایک طنزیاتی نظم جو پیورٹین کے خلاف ہے۔

چیز آسان ہے بلکہ کونسی چیز صحیح ہے یا تو ایک رویہ بمقابلہ دوسرے کے بہتر ہے یا وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہے، مگر انتخاب کا مسئلہ بے تعلقی پر کیسے مبنی ہو سکتا ہے؟ یقیناً قومی اصل کی طرف اشارہ یا یہ بات کہ فرانسیسی ایسے ہیں اور انگریز ان سے مختلف ہیں۔ اس مسئلہ کو حل نہیں کرتی بلکہ یہ سوال اٹھاتی ہے کہ دونوں متضاد باتوں میں سے کونسی صحیح ہے میں نہیں سمجھ سکتا کہ آخر لاطینی ممالک میں کلاسیکیت اور رومانیت کے درمیان مخالفت (جیساکہ مسٹر مری کہتے ہیں) اتنی گہری ہونے کے باوجود ہمارے لئے کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی۔ کیونکہ اگر فرانسیسی "فطرتاً" کلاسیکی ہیں تو فرانس میں پھر اس کی مخالفت کیوں ہو جیسی کہ ہمارے یہاں ہے؟ اگر کلاسیکیت ان کے لئے فطری نہیں ہے بلکہ انھوں نے اسے حاصل کیا ہے تو ہم بھی اسے کیوں نہ حاصل کریں؟ کیا ۱۶۶۰ء میں فرانسیسی کلاسیکی تھے۔ اور انگریز اسی سال رومانوی تھے؟ میرے لئے ایک زیادہ اہم فرق یہ ہے کہ ۱۶۶۰ء میں فرانسیسی زیادہ پختہ نثر پیدا کر چکے تھے۔

یہ بحث ہمیں اس مضمون کے موضوع سے بہت دور لے آئی ہے لیکن یہ ضروری تھا کہ میں مسٹر مری کے "بیرونی اقتدار" اور "اندرونی آواز" کے تقابل کا جائزہ لوں۔ کیونکہ ان لوگوں کے لئے جو اندرونی آواز کے تابع ہیں (شاید "تابع" موزوں لفظ نہیں ہے) تنقید کے سلسلے میں جو کچھ بھی کہوں گا وہ ان کے لئے حد درجہ بے وقعت ہوگا۔ کیونکہ انھیں تنقید کے مشترک اصول تلاش کرنے کے سلسلہ میں کوئی دلچسپی نہیں ہوگی۔ وہ کہیں گے کہ اصول کیوں تلاش کئے جائیں جب اندرونی آواز موجود ہے؟ اگر مجھے کوئی چیز پسند ہے تو بس یہی وہ چیز ہے جو میں پسند کرتا ہوں اور اگر ہم میں سے کافی لوگ مل کر یہی شور مچائیں اور اسی چیز کو پسند کریں تو بس یہی وہ چیز ہے جو آپ کو (آپ سے مراد وہ لوگ جو اسے پسند نہیں کرتے) بھی پسند کرنی پڑے گی۔ مسٹر کلٹن بروک کا قول ہے کہ فن کا قانون بھی قانونی فیصلے کا قانون ہے اور ہم جس چیز کو پسند کرتے ہیں۔ بلکہ اپنی پسند کے اسباب کی بنا پر اسے پسند کرنے کا اظہار بھی کرتے ہیں اصل میں ہم ادبی کمال سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ کمال کی تلاش کم مائگی کی نشانی ہے کیونکہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف نے بے چوں وچرا اپنی ذات سے باہر ایک روحانی اقتدار کے وجود کو تسلیم کرلیا ہے اور جس کی تقلید میں وہ مصروف ہے۔ ہم دراصل فن میں دلچسپی نہیں رکھتے۔ ہم کمال کی پرستش نہیں چاہتے۔ "کلاسیکی راہبری کا اصول یہ ہے کہ عہدہ یا کسی روایت کی اطاعت کی جائے اور انسان کی نہیں۔ اور ہمیں اصول کی نہیں بلکہ انسان کی ضرورت ہے۔

اندرونی آواز یہ بتاتی ہے۔ یہ ایک آواز ہے جسے ہم سہولت کی خاطر ایک نام دے سکتے ہیں اور وہ نام جو میں تجویز کرتا ہوں "وھگری" (Whiggery) ہے۔"

غرض ان لوگوں کو چھوڑ کر اپنے پیشے اور انتخاب پر یقین ہے اور ان کی طرف آتے ہوئے جو بے حیائی کے ساتھ روایت اور صدیوں کی جمع شدہ دانش پر بھروسہ کرتے ہیں اور موضوع بحث کو انہی لوگوں تک محدود کرتے ہوئے جو اس کمزوروں میں ایک دوسرے سے ہمدردی رکھتے ہیں ہم ذرا دیر کے لئے "تنقیدی" اور "تخلیقی" اصطلاحوں کے استعمال پر اظہار کرتے ہیں جنھیں ایک ایسے شخص نے استعمال کیا ہے جس کی ہمدردیاں بحیثیت مجموعی کمزور بھائیوں کے ساتھ ہیں، میتھو آرنلڈ حد درجہ صاف گوئی کے ساتھ ان دونوں سرگرمیوں میں فرق کرتا ہے۔ وہ تخلیقی کاموں میں تنقید کی زبردست اہمیت کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ شاید درحقیقت ایک مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے۔ یعنی چھانٹنے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے کی محنت۔ یہ اذیت ناک

محنت جتنی تنقیدی ہوتی ہے۔ اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ایک تربیت یافتہ اور ہنرمند مصنف جو تنقید اپنی تصنیف پر کرتا ہے وہ بے حد اہم اور اعلیٰ درجہ ہے۔ اور (جیسا کہ میرا خیال ہے میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) کچھ تخلیقی مصنف دوسروں سے محض اس بنا پر بہتر ہیں کہ ان کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ایک رجحان یہ بھی ہے اور میرا خیال ہے کہ یہ وھگری قسم کا رجحان ہے کہ فنکار کی تنقیدی محنت شاقہ کی مذمت کی جائے اور یہ نظریہ پیش کیا جائے کہ عظیم فنکار لاشعوری فنکار ہوتا ہے جو لاشعوری طور پر اپنے جھنڈے پر "اٹکل پچو گزرنے" کے الفاظ تحریر کئے ہوتا ہے۔ بہرحال ہم میں سے وہ لوگ جو "اندرونی گونگے بہرے" ہیں، بعض اوقات انکسار پسند ضمیر سے اس کی تلافی کر لیتے ہیں جو حالانکہ بغیر الہامی مہارت کے ہمیں بہتر سے بہتر کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ ہمیں اس امر کی یاد دہانی کراتا ہے کہ ہماری تصنیف جہاں تک ممکن ہو، نقائص سے پاک ہوں (ان کی الہامی قوت کی کمی کا ازالہ کرنے کے لئے) اور مختصر یہ ہے کہ ہمارا کافی وقت ضائع کراتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تنقیدی شعور، جو ہمیں مشکل سے حاصل ہوتا ہے۔ زیادہ خوش قسمت لوگوں میں تخلیق کی گرمی کے دوران ہی پیدا ہوتا ہے اور ہم یہ تسلیم نہیں کرتے چونکہ تصانیف بغیر ظاہرہ تنقیدی محنت کے وجود میں آگئی ہے۔ اس لئے ان میں سرے سے کوئی تنقیدی محنت ہی نہیں ہوئی۔ ہمیں معلوم نہیں ہے کہ وہ کونسی محنت اور کونسے تنقیدی عوامل ہیں جو تخلیقی فنکار کے ذہن میں سارے وقت موجود رہتے ہیں۔

لیکن یہ اقرار الٹا ہمارے سر آپڑتا ہے۔ اگر تخلیق کا اتنا حصہ واقعی تنقید ہے تو کیا جس چیز کو تنقیدی تصنیف کہا جاتا ہے اس کا زیادہ حصہ تخلیقی نہیں ہوگا؟ اگر ایسا ہے تو کیا تخلیقی تنقید عام معنی میں وجود نہیں رکھتی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ان میں کوئی مساوات نہیں ہے۔ میں نے کلیہ کے طور پر یہ تسلیم کر لیا ہے کہ ایک تخلیقی۔ ایک فن پارہ اپنا مقصد خود اپنے اندر رکھتا ہے اور تنقید اپنی تعریف کے مطابق۔ اپنے علاوہ کسی اور چیز کی بابت ہوتی ہے۔ لہٰذا آپ تخلیق کو تنقید کے ساتھ ملا کر اس طرح ایک نہیں کر سکتے۔ جس طرح آپ تنقید کو تخلیق کے ساتھ ملا کر کر سکتے ہیں تنقیدی سرگرمی کی ارفعی ترین اور حقیقی تکمیل تخلیق کے ساتھ فنکار کی محنت اور دونوں کے ایک قسم کے اتحاد میں ہوتی ہے۔

لیکن کوئی مصنف پورے طور پر صرف اپنے قوت بازو سے کام نہیں کر سکتے اور بہت سے تخلیقی مصنف تنقیدی شعور تو رکھتے ہیں لیکن وہ پوری طرح ان کی تصنیف میں شریک نہیں ہوتا۔ کچھ تو اپنی تنقیدی قوتوں کو متفرق کاموں میں لگا کر حقیقی کام کے لئے تیار رکھتے ہیں۔ کچھ ایک تصنیف مکمل کرنے کے بعد اس پر تبادلہ خیال کر کے تنقیدی عمل کو جاری رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی عام اصول نہیں ہے۔ اور جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے سیکھ لیتا ہے اسی طرح کچھ تنقیدی تصانیف دوسرے مصنفوں کیلئے مفید ثابت ہوتی ہے اور ان میں سے کچھ ان لوگوں کے لئے بھی مفید ثابت ہوتی ہیں جو خود مصنف نہیں ہیں

ایک زمانہ میں میں اس انتہاپسندانہ رجحان کا قائل تھا کہ صرف وہی نقاد پڑھنے کے لائق ہیں جنھوں نے اس فن کی، جس کے بارے میں وہ تنقید کر رہے ہیں۔ مشق بہم پہنچائی ہے اور خوب مشق بہم پہنچا ہے[1] لیکن مجھے اس خیال کو چند اہم چیزیں شامل کرنے کے لئے پھیلانا پڑا۔ اور اس وقت سے میں ایک ایسے فارمولے کی تلاش میں ہوں جو ہر اس چیز کا

---

[1] اس سلسلے میں بن جانسن (BEN JOHNSON) کی رائے یہ ہے:-

"TO JUDGE OF THE POETS IS THE VIRTUE OF POETS AND OF NONE BUT THE HIGHEST."

جسے میں شامل کرنا چاہتا ہوں، احاطہ کر سکے، خواہ اس میں ان کے علاوہ جن کو میں شامل کرنا چاہتا ہوں کچھ اور بھی کیوں نہ شامل ہو جائے اور سب سے اہم خصوصیت جو مجھے ملی اور جو تنقید کے عاملوں کی مخصوص اہمیت کو اُجاگر کرتی ہے ۔ یہ ہے کہ ایک نقاد میں بہت اعلیٰ درجہ کا ترقی یافتہ حقایق کا شعور ہونا چاہیئے ۔ یہ شعور کسی طرح بھی کوئی معمولی بات یا عام ساتحفہ نہیں ہے اور نہ ایسی چیز ہے جو آسانی سے عام مقبولیت حاصل کر لیتی ہے ۔ حقائق کا شعور ایک ایسی چیز ہے جو بہت آہستہ پیدا ہوتی ہے اور اس کی کامل ترقی کے معنی شاید خود تہذیب کے منتہائے کمال کے ہیں ۔ کیونکہ حقائق کے بہت سے پہلو ہیں جن پر پورا عبور حاصل کرنا ضروری ہے ۔ براؤننگ اسٹڈی سرکل کے اراکین کے لئے شاعری کے بارے میں شاعروں کی بحث خشک ٹیکنیکل اور محدود معلوم ہوتی ہے ۔ یہ محض اس لئے ہے کہ عاملین شعر نے تمام احساسات کو صاف اور واضح کر کے حقائق کے درجہ پر اس طور سے پہنچا دیا ہے کہ اس سرکل کے اراکین صرف اسے ایک دھوئیں کی شکل میں محسوس کر کے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، خشک ٹیکنیک میں، ان لوگوں کے لئے جنھوں نے اس پر عبور حاصل کر لیا ہے وہ سب کچھ پوشیدہ ہے ۔ جس پر اس کا رکن پھڑک اٹھتا ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اسے ایسی چیز بنا دیا گیا ہے ۔ جو زیادہ واضح، زیادہ متعین اور اس کے قبضے میں ہے عامل کی تنقید کی قدر و قیمت کا ایک سبب یہ ہے کہ وہ حقائق کو واضح کرتا ہے اور ایسا ہی کرنے میں وہ ہماری مدد بھی کر سکتا ہے ۔

تنقید کی ہر سطح پر مجھے یہی ضرورت معلوم ہوتی ہے ۔ تنقیدی تصنیف کا بڑا حصہ وہ ہے جو کسی مصنف یا تصنیف کی توضیح کرتا ہے ۔ یہ توضیح اسٹڈی سرکل والی سطح پر بھی نہیں ہے ۔ ایسا کبھی کبھار ہوتا ہے کہ ایک شخص دوسرے شخص یا تخلیقی مصنف کے خیالات کی تہ تک جا پہنچتا ہے اور ایک حد تک وہ دوسروں تک بھی پہنچا دیتا ہے اور جسے ہم صحیح اور بصیرت افروز سمجھتے ہیں ۔ خارجی شواہد سے توضیح کا ثبوت بہم پہنچانا مشکل ہے ۔ لیکن ایسے شخص کے لئے جو حقائق کے استعمال میں، اس سطح پر، پوری مشق رکھتا ہے ۔ اس کے لئے کافی شواہد موجود ہوتے ہیں ۔ لیکن اپنی ہی ہنرمندی کا ثبوت خود کون بہم پہنچا سکتا ہے ؟ اس قسم کی ایک کامیاب تصنیف کے مقابلے میں ہزاروں مکر و فریب موجود ہیں ۔ بصیرت کے بجائے آپ کو بناوٹی باتیں ملتی ہیں ۔ ہمارا معیار یہ ہونا چاہیئے کہ اس رائے کا ہم بار بار اصل تصنیف پر اطلاق کر کے اور خود اصل تصنیف کے بارے میں اپنی رائے کے ساتھ ملا کر دیکھیں ۔ لیکن اس سلسلے میں چونکہ ہماری اہلیت کی ضمانت دینے والا کوئی نہیں ہے اس لئے ہم ایک بار خود کو دُہری مشکل میں پاتے ہیں ۔

ہمیں خود ہی طے کرنا چاہیئے کہ ہمارے لئے کیا چیز مفید ہے اور کیا مفید نہیں ہے ۔ اور یہ عین ممکن ہے کہ ہم اس بات کا فیصلہ کرنے کے اہل نہ ہوں لیکن یہ بات خاصی یقینی ہے کہ تشریح و توضیح (میں ادب میں چیستانی عناصر کی بات نہیں کر رہا ہوں) اسی وقت صحیح اور معقول ہو سکتی ہے جب وہ بالکل ہی تشریح و توضیح نہ ہو بلکہ قاری کے سامنے حقائق کو پیش کر دے جن کو ویسے وہ چھوڑ جاتا ۔ مجھے توضیح لکچروں کا کچھ تجربہ ہے ۔ میرا خیال ہے کہ طالب علموں میں کس چیز کی صحیح پسندی پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں ایک تو یہ کہ ان کے سامنے کسی تصنیف کے بارے میں سیدھے سادے حقائق کا ایک انتخاب پیش کر دیا جائے ۔ یعنی اس تصنیف کے عوامل ۔ اس کا تناظر اور اس کی تخلیقی اصل پر روشنی ڈالی جائے یا پھر ان کے سامنے تصنیف کو ایک دم سے اس طرح پیش کیا جائے کہ ان میں اس تصنیف کے خلاف تعصب ہی پیدا نہ ہو ۔ ایلزبتھن ڈرامے کے سلسلے میں بہت سے حقائق تھے جنھوں نے ان کو سہارا دیا ۔ ٹی ۔ ای ۔ ہیوم کی نظموں کا

فوری اثر قائم کرنے کے لئے ان کو باواز بلند پڑھنے کی ضرورت تھی۔

تقابل اور تجزیہ میں پہلے بھی کر چکا ہوں - ریمی - دی گورماں (کہ جو حقائق پر واقعتاً قادر تھا۔ بعض اوقات میرا خیال ہے، جب وہ ادب کے دائرے سے باہر چلا جاتا ہے تو حقائق کا منکر ہو جاتا ہے) مجھ سے پہلے کہہ چکا ہے نقاد کے بنیادی اوزار ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ ان کی حیثیت آوزار کی ہے جنھیں احتیاط کے ساتھ استعمال کرنا چاہئے اور اس قسم کی تخلیق پر استعمال نہیں کرنا چاہئے کہ انگریزی ناول میں زراجہ کا لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے۔ بہت سے معاصر مصنف یہ اوزار نمایاں کامیابی کے ساتھ استعمال نہیں کر سکے ہیں۔ آپ کو معلوم ہونا چاہئے کہ کس چیز کا تقابل کیا جائے اور کس چیز کا نہیں - پروفیسر کرمر مرحوم کو ان اوزاروں کے استعمال پر بڑی قدرت تھی۔ تقابل اور تجزیہ کے لئے میز پر لاشوں (cadavers) کی ضرورت ہوتی ہے لیکن توضیح و تشریح ہمیشہ جسم کے اعضا چھپی ہوئی جگہوں سے نکالتی ہے اور ان کو ان کی جگہ جوڑتی جاتی ہے اور کوئی کتاب، کوئی مضمون، "نوٹس اور سوال" کا کوئی حصہ جو کسی فن پارے کے بارے میں ادنیٰ درجہ کی حقیقت بھی سامنے لائے وہ اس نمائشی صحافی تنقید کے ۹/۱۰ حصہ سے بہتر ہے جو ہمارے رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے۔ یقیناً ہم یہ مانتے ہیں کہ ہم حقائق کے مالک ہیں۔ حقائق کے غلام نہیں اور ہم یہ جانتے ہیں کہ شیکپیئر کے دھوبی کے بلوں کی تلاش ہمارے لئے کچھ زیادہ سودمند ثابت نہیں ہوگی، لیکن ہمیں اس بے کار تحقیق کے سلسلے میں اپنی قطعی رائے کا صرف اس امکان کے پیش نظر اظہار نہیں کرنا چاہئے کہ کوئی جینیس ایسا پیدا ہو جو اس تحقیق کے استعمال سے فائدہ اٹھانا جانتا ہو۔ عالمیت (اسکالرشپ) اپنی ادنےٰ ترین شکل میں بھی، اپنے حقوق رکھتی ہے - ہم یہ مان لیتے ہیں کہ ہم جانتے ہیں کہ اسے کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ترک کیا جائے۔ یقیناً تنقیدی کتابوں اور مضامین کی بہتات، اصل فن پاروں کو پڑھنے کے بجائے فن پاروں کے بارے میں دوسروں کی رائے پڑھنے سے بیہودہ مذاق پیدا کر سکتی ہے اور جیسا کہ میں نے دیکھا ہے کہ اس نے پیدا کیا ہے، اس طرح وہ آرا تو بہم پہنچاتے ہیں لیکن ذوق کی تربیت نہیں کرتے، لیکن حقیقت ذوق کو نہیں بگاڑ سکتی۔ اپنی بدترین شکل میں وہ زیادہ سے زیادہ ذوق کے کسی ایک شعبہ کی طرف لگا سکتی ہے۔ مثلاً تاریخ کا ذوق یا آثار قدیمہ یا سوانح کا ذوق، اس فریب کے ساتھ کہ یہ سب علوم ایک دوسرے کے ذوق کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اصل تباہی مچانے والے وہ ہیں جو رائے اور قیاس مہیا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں گوئٹے اور کالرج بھی بے قصور نہیں ہیں۔ کیونکہ ہیملٹ کے بارے میں کالرج کا مضمون خود کیا ہے؟ جہاں تک حقائق اجازت دیتے ہیں کیا ایک ایماندارانہ مطالعہ ہے؟ یا یہ خود کالرج کو دلکش لباس میں پیش کرنے کی ایک کوشش ہے؟

ہم وہ معیار حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے جس سے ہر شخص کام لے سکے۔ ہم متعدد فضول اور تکلیف دہ کتابوں کو داخلے کا حق دینے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ہمیں ایک ایسا معیار ان لوگوں کیلئے جو اس سے صحیح کام لے سکتے ہیں، ضرور مل گیا ہے جس سے ہم حقیقتاً بیہودہ کتابوں کو رد کر سکتے ہیں۔ اس معیار کے ساتھ ہم ادب اور تنقید کے نظام کے بنیادی نظریہ کی طرف واپس ہوتے ہیں، ان تنقیدی تصانیف کے سلسلے میں جنہیں ہم نے تسلیم کر لیا ہے، ایک متحد سرگرمی کا امکان موجود ہے، اس مزید امکان کے ساتھ کہ ایسے میں ہم اپنی ذات سے باہر، کسی ایسی چیز تک پہنچ جائیں جسے ہم عارضی طور پر صداقت، کہہ سکیں، لیکن اگر کوئی یہ شکایت کرتا ہے کہ میں نے ،صداقت، کی تعریف نہیں کی تو میں معذرت کے ساتھ صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ ایسا کرنا میرے مقصد میں شامل نہیں تھا بلکہ میرا مقصد تو صرف ایک ایسی اسکیم تلاش کرنا تھا جس میں وہ جو کچھ بھی ہوں، یہ سب تصانیف، اگر وہ واقعی موجود ہیں، ٹھیک بیٹھ جائیں۔

تذکرہ نگاری

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

اردو میں "تذکرہ نگاری" کا آغاز فارسی کے زیر اثر ہوا ہے، اور اس فن کو بنیادی طور پر بیاض نگاری کے شوق نے جنم دیا ہے۔ قدما کا دستور تھا کہ وہ اپنی پسند کے مطابق، اشعار کا انتخاب کیا کرتے تھے۔ یہ انتخابات، ذاتی لطف اندوزی کے لئے بھی تھے۔ اور دوسروں سے حسن انتخاب کی داد لینے کے لئے بھی۔ انتخاب کی نوعیتیں بھی مختلف تھیں۔ بعض مختلف شعراء کے دواوین سے اپنے پسند کے اشعار جمع کرتے تھے۔ بعض اپنے ہی کلام کے منتخب اشعار کی بیاض الگ مرتب کرتے تھے، کچھ لوگ اردو کے ساتھ ساتھ عربی اور فارسی کے اشعار بھی منتخب کرتے تھے، کچھ لوگ، ادوار کے لحاظ سے شعرا کے کلام کا انتخاب کرتے تھے اور کچھ لوگ مختلف اصناف کے منتخبات سے اپنی بیاض مزین کرتے تھے، بعض ادنیٰ و اعلیٰ ہر قسم کے شاعر کے پسندیدہ اشعار جمع کرتے تھے اور بعض صرف مشاہیر سخن کے کلام کے انتخاب ہی کو کافی سمجھتے تھے۔ غرض کہ قدما میں منتخب اشعار کی بیاض رکھنے کا رواج عام تھا، اور یہی بیاض اس زمانے میں جبکہ نہ آج کی طرح جگہ جگہ چھاپے خانے تھے نہ نشر و اشاعت کے وسائل، حسب ضرورت، دوسروں کے کلام سے لطف اٹھانے، یا پسندیدہ اشعار کو ذہن میں محفوظ رکھنے کا واحد ذریعہ تھا۔ رفتہ رفتہ اس بیاض میں اشعار کے ساتھ صاحبان اشعار کے نام اور تخلص بھی شامل ہو گئے۔ بعض ازاں، نام و تخلص میں خاص ترتیب پیدا کی گئی، کہیں حروف ابجد کے لحاظ سے اور کہیں ادوار شاعری کے لحاظ سے۔ پھر ان ناموں کے ساتھ شعرا کے مختصر حالات و کلام پر سرسری تبصرے کا اضافہ ہوا اور اس کا نام تذکرہ ہو گیا ـــــ،

اردو شعرا کا پہلا دستیاب تذکرہ، میر کا "نکات الشعرا" ہے، اس کا سال تصنیف ۱۱۶۵ھ ۱۷۵۲ء ہے، اسی سال گلشن گفتار" مولفہ حمید اورنگ آبادی اور تحفتہ الشعرا" افضل بیگ قاقشال وجود میں آئے، گویا اردو میں شعرا کی تذکرہ نگاری،، کا آغاز اٹھارویں صدی عیسویں کے وسط سے ہوتا ہے اور آب حیات مولفہ ۱۸۸۰ء تک برابر قائم رہتا ہے اس کے بعد حقیقتہً تذکرہ نگاری کا دور ختم ہو جاتا ہے۔ اور اس کی جگہ مغرب کے زیر اثر تنقید، تاریخ اور سوانح نگاری لے لیتی ہے، خود "آب حیات" قدیم طرز کے تذکروں سے بالکل مختلف چیز ہے۔ اس میں اردو زبان کی تاریخ، لسانی مسائل، مختلف ادوار کی خصوصیات اور شعرا کی شخصیت و کلام پر رائے زنی کا کم و بیش وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو تاریخ، تنقید اور سوانح میں برتا جاتا ہے، اور غالباً اردو زبان و ادب کے سارے ناقدین "آب حیات" کو اردو ادب کی پہلی تاریخی و تنقیدی کتاب خیال کرتے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کہ آب حیات کے بعد بھی تذکرے کے طرز پر متعدد کتابیں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً

۱۔ آثار الشعرائے ہنود مولفہ، دیبی پرشاد بشاش لکھنوی،
۲۔ جلوہ خضر، مولفہ صفیر بلگرامی
۳۔ یادگار ضیغم، مولفہ ضیغم۔
۴۔ آثار الشعرا، مولفہ ممتاز علی۔
۵۔ آب بقا، مولفہ عبدالرؤف عشرت
۶۔ تذکرہ شعرائے دکن مولفہ عبدالجبار خاں ملکاپوری۔
۷۔ گل رعنا، مولفہ مولوی عبدالحیٔ،
۸۔ بہار سخن زریں مولفہ شیام پرشاد سندرلال۔
۹۔ انتخاب زریں مولفہ سید راس مسعود۔
۱۰۔ قاموس المشاہیر مولفہ نظامی بدایونی
۱۱۔ تذکرۂ خندۂ گل مولفہ عبدالباری آسی
۱۲۔ تذکرۂ شاعرات مولفہ عبدالباری آسی
۱۳۔ شعرالہند مولفہ عبدالسلام ندوی
۱۴۔ تذکرہ ریختی مولفہ تمکین کاظمی
۱۵۔ ہندو شعرا مولفہ عبدالرؤف عشرت
۱۶۔ خمخانہ جاوید مولفہ لالہ سری رام
۱۷۔ جواہر سخن مولفہ محمد مبین چریاکوٹی
۱۸۔ کاشف الحقائق مولفہ امداد امام اثر۔

اس فہرست میں اور بہت سی تالیفات و تصنیفات کے اضافے کئے جا سکتے ہیں۔

چونکہ یہ سب کتابیں شائع ہو چکی ہیں، اور عام طور پر مل جاتی ہیں اسلئے تاریخ و تنقید و سوانح کی بہتر اور جامع کتابوں کے سامنے ان کی حیثیت قدیم تذکروں کی طرح چنداں اہم نہیں رہی۔

اب رہا یہ سوال کہ تذکرہ نگاری کی ابتدا یعنی ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے لے کر آب حیات کے سال تصنیف ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء تک اردو شعرا کے کتنے تذکرے لکھے گئے ہیں۔ سو اس کا جواب بھی باوثوق دینا مشکل ہے۔ قدیم تذکرہ نگاروں نے تو خیر اس موضوع پر روشنی کے بجائے پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے لیکن ہمارے جن بزرگوں نے اردو شعرا کے بعض تذکروں پر مبسوط مقدمات لکھے ہیں۔ انھوں نے بھی تذکرہ نگاری کی تاریخ یا توقیت کی طرف کچھ زیادہ توجہ نہیں کی۔ اس قسم کی اولین فہرستیں ہمیں دراصل مستشرقین یعنی اسپرنگر اور گارساں دتاسی کے یہاں ملتی ہیں۔ اسپرنگر کے "یادگار شعرا"، مولفہ ۱۸۵۴ء ترجمہ طفیل احمد میں ماخذات کے طور پر بیس تذکروں کی فہرست تاریخ وار دی گئی ہے۔ لیکن اول یہ کہ اسپرنگر کی نظر سے بیس نہیں صرف چودہ تذکرے گزرے تھے دوسرے یہ کہ ان بیس میں بھی۔

۱۔ گلدستۂ نشاط [1]

---

[1] گلدستۂ نشاط مولفہ منو لال ۱۲۳۶ھ مطابق ۱۸۲۱ء میں لکھا گیا ہے۔ اس میں ۱۰۴ صفحات ہیں۔ آزاد لائبریری علیگڑھ میں اس کا نسخہ محفوظ ہے۔ جس میں اردو اور فارسی کے اشعار درج ہیں۔

۲۔ چمن بے نظیر[1]

تذکرے نہیں بلکہ محض اردو فارسی اشعار کے مجموعے ہیں اور ان میں شعراء کے حالات درج نہیں ہیں۔

تذکروں کے سلسلے میں اس قسم کی فہرست آب حیات تک کسی اور جگہ نظر نہیں آتی۔ گارسا دتاسی نے البتہ تاریخ ادب ہندستانی کے دیباچہ میں تذکروں کی ایک طویل فہرست دی ہے۔ اس کی تلخیص سب سے پہلے محفوظ الحق نے اگست اور ستمبر ۱۹۳۲ء کے معارف میں پیش کی بعد ازاں اس فہرست کا مکمل ترجمہ ڈاکٹر ریاض الحسن نے رسالہ اردو جنوری ۱۹۵۰ء میں شائع کیا گیا۔ اس فہرست میں گارسان دتاسی نے چونسٹھ کتابوں کا ذکر کیا ہے۔ لیکن یہ ذکر بہت تشنہ ہے۔ تذکروں کے اصل نام، ان کے سال تصنیف وطباعت اور مصنفین کے نام و تخلص ظاہر کرنے میں اس نے اکثر غلطیاں کی ہیں۔ اس فہرست میں بڑی خرابی یہ ہے کہ اس میں گارسان دتاسی نے گلدستوں، اشعار کے مجموعوں اور تذکروں کو گڈمڈ کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں اس نے ایسے تذکرے بھی درج کر دیئے ہیں جن کے نام صرف کسی تذکرے میں آئے ہیں اور ان کا وجود اب تک ثابت نہیں ہو سکا۔ چنانچہ چونسٹھ ماخذات کی فہرست سے حسب ذیل کو خارج سمجھنا چاہیے۔ اس لئے کہ۔

۱۔ چمن بے نظیر:۔ تذکرہ نہیں اردو فارسی اشعار کا مجموعہ ہے۔

۲۔ مجموعہ مقبول نبی:۔ یہ بھی مجموعہ اشعار ہے۔

۳۔ گلدستہ نشاط:۔ محض اشعار کا انتخاب ہے۔

۴۔ گلدستہ مسرت:۔ فارسی اشعار کا مجموعہ ہے اور عبدالرحمٰن خاں شاکر کی تالیف ہے۔

۵۔ مجموعہ واسوخت:۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے واسوختوں کا مجموعہ ہے۔

۶۔ گلزار مضامین:۔ مرزا جان طپش کی نظموں کا مجموعہ ہے۔

۷۔ معیار الشعرا:۔ گلدستہ ہے جو مہینے میں دو بار آگرہ سے نکلتا تھا۔

۸۔ مجالس رنگین:۔ سعادت یار خاں رنگین کی سیاحتوں کی تفصیل ہے۔

۹۔ مختصر احوال مصنفین ہندی:۔ عام مصنفین کے حالات ہیں۔

۱۰۔ روضۃ الشعرا:۔ اردو شعراء سے متعلق محمد حسین کلیم کی نظم ہے۔

۱۱۔ تذکرہ اختر:۔ واجد علی شاہ اختر سے منسوب ہے۔ مفقود ہے۔

۱۲۔ تذکرہ عاشق:۔ ناپید گلدستہ ہے۔

۱۳۔ تذکرہ آزردہ:۔ شیفتہ نے ذکر کیا ہے۔ ناپید ہے۔

۱۴۔ تذکرہ امام بخش کشمیری:۔ مصحفی نے ذکر کیا ہے ناپید ہے۔

۱۵۔ تذکرہ عشق:۔ مفقود ہے۔

۱۶۔ تذکرہ جہاندار:۔ ناپید ہے۔

۱۷۔ تذکرہ خاکسار:۔ میر نے ذکر کیا ہے ناپید ہے۔

۱۸۔ تذکرہ امام الدین مفتون:۔ مفقود ہے۔

۱۹۔ تذکرہ شوق:۔ ناپید ہے۔

---

[1] - چمن بے نظیر، مولفہ محمد ابراہیم۔ یہ بھی مختلف شعرا کے اشعار اور مختلف اصناف کے منتخبات کا مجموعہ ہے۔ اور ۱۲۶۵-۶۶ھ ۱۸۴۸-۴۹ء میں بمبئی سے شائع ہو چکا ہے۔ انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں موجود ہے ۱۸۸۸ء میں نول کشور پریس کانپور سے بھی شائع ہوا۔

۲۰ - تذکرہ سودا - مجموعہ نغز میں ذکر ہے، ناپید ہے۔

۲۱ - تذکرہ محمد علی ترمزی:- گلزار ابراہیم میں ذکر آیا ہے۔ مفقود ہے۔

۲۲ - تذکرہ محمود:- عمدہ منتخبہ میں ذکر آیا ہے۔ مفقود ہے۔

۲۳ - تذکرۃ النساء:- ناپید ہے۔

۲۴ - تذکرۃ الکاملین:- بابو رام چندر کے سوانحی مضامین کا مجموعہ ہے۔

۲۵ - گلدستہ حیدری:- حیدری کی نظموں اور کہانیوں کا مجموعہ ہے۔

۲۶ - صحف ابراہیم:- اردو شعرا نہیں فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔

۲۷ - سرو آزاد:- یہ بھی فارسی شعراء کا تذکرہ ہے۔

۲۸ - تذکرہ ذوق:- ناپید ہے۔

گویا، گارساں دتاسی کی فہرست ماخذات کے ترجمے محفوظ الحق نے اور ڈاکٹر ریاض الحسن نے۔ معارف اگست سنہ ۱۹۲۲ء اور اردو اکتوبر سنہ ۱۹۵۰ء میں شائع کئے ہیں۔ ان میں نصف سے زاید ماخذات پر تذکروں کا اطلاق نہیں ہوتا ہے۔ ہر چند کہ گارساں دتاسی نے تذکروں کی فہرست دینے سے پہلے اس بات کا اظہار کر دیا تھا کہ:-

"میں آئندہ صفحات میں ان تذکروں اور گلدستوں کی فہرست دوں گا جو یا تو ہمیں دستیاب ہوئے ہیں یا کم از کم ہمیں ان کا پتہ چل سکا"

لیکن افسوس اس کے مترجمین، ترجمہ کرتے وقت اس بات کی نشان دہی نہ کر سکے کہ اس کی فہرست میں کس کس قسم کی کتابیں شامل ہیں۔ ان میں کتنے گلدستے ہیں کتنے تذکرے یا کتنے مفقود ہیں اور کتنے دستیاب۔ حیرت ہے کہ قاضی عبدالودود صاحب بھی اس باب میں بعض باتیں غیر ذمہ دارانہ کہہ گئے ہیں۔ مثلاً محمد محفوظ الحق صاحب کے مذکورہ بالا مضمون پر تنقید کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:-

۱- "گلستان سخن کے متعلق دہلی کے معتبر اصحاب کا بیان ہے کہ یہ دراصل صہبائی کی تالیف ہے"

۲- "کسی تذکرے میں مجھے سید ابوالقاسم قاسم دہلوی کا نام نہ ملا۔ دہلی کے مشہور حکیم قدرت اللہ قاسم نے البتہ تذکرہ لکھا تھا"

۳- "صحف ابراہیم اور گلزار ابراہیم میری رائے میں ایک ہی تذکرے کے دو نام ہیں۔"[۵]

یہ تینوں باتیں غلط ہیں۔ "گلستان سخن" صہبائی کا نہیں قادر بخش صابر ہی کی تصنیف ہے۔ "ابوالقاسم" دراصل قدرت اللہ ہی کے نام کا جزو ہے۔ اور "مجموعہ نغز" انھیں کی تالیف ہے۔ صحف ابراہیم، اور گلزار ابراہیم ایک ہی تذکرے کے دو نام نہیں بلکہ دو مختلف تذکرے ہیں۔ پہلا فارسی شعراء سے متعلق ہے اور دوسرا ریختہ گو شعراء سے۔ غرض کہ یہ حضرات گارساں دتاسی کی مذکورہ کتابوں کی نوعیت کا پورا تعین نہ کر سکے۔ اور اس خلط ملط کا یہ نتیجہ ہوا کہ بعد کے مقالہ نگاروں نے گارساں کی فہرست کو تذکروں کی فہرست سمجھ لیا۔ اور ان کے ہاتھوں مختلف ادبی تاریخوں اور مقالوں میں تذکروں کے سنین اور کیفیات کے متعلق ایسی غلط سلط اطلاعات درج ہوگئیں کہ ان سب کا احاطہ کرنا اس جگہ بہت مشکل ہے گارساں کی فہرست اس لئے تشنہ رہ گئی تھی کہ اسے کبھی ہندوستان یا پاکستان آنے کا موقع نہ ملا اور وہ یورپ ہی میں بیٹھ کر خطوط، اخبارات۔ سرکاری رپورٹ اور رسائل

[۵] معارف نومبر سنہ ۱۹۲۲ء ص ۳۹۵

کے ذریعے اپنی کتاب کے لئے مواد جمع کرتا رہا۔ محفوظ الحق صاحب کا یہ خیال درست نہیں ہے کہ۔

"اردو ادب و تاریخ کا یہ مشہور ماہر عرصہ تک ہندوستان کی گلگشت کرتا رہا اور جب فرانس واپس گیا تو اس کا دامن یہاں کے پھولوں سے بھرا تھا۔"

تذکروں کی تعداد اور فوقیت کے بارے میں ایک طویل مضمون حکیم شمس اللہ قادری کا بھی ہماری نظر سے گزرا جس کے آغاز میں انھوں نے لکھا ہے کہ:۔

"ذیل میں بیالیس تذکروں کی فہرست درج ہے۔ اس کو تاریخی اعتبار سے عہد وار مرتب کیا گیا ہے۔ اس میں اکثر تذکرے ایسے ہیں جو چھپ گئے ہیں اور عام طور پر ملتے ہیں اور اگر نہیں ملتے ہیں تو ان کے مخطوطے بڑے کتب خانوں میں بلا دقت دستیاب ہو جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ چند ایسے تذکروں کے نام بھی اس میں شامل ہیں جن میں مصنّف اور عہد تصنیف کا حال دوسرے تذکروں سے معلوم ہوا لیکن ان کی نسبت یہ دریافت نہ ہو سکا کہ آیا مفقود ہو چکے ہیں یا موجود ہیں اور اگر موجود ہیں تو ان کے مخطوطے کہاں ہیں"[1]

حکیم صاحب نے بھی تذکروں کے سن تالیف اور نام کے سلسلے میں اکثر اسی قسم کی غلطیاں کی ہیں جو گارساں کی فہرست میں ملتی ہیں اور صاف پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے ضرور گارساں کی فہرست کو سامنے رکھا ہے۔ چنانچہ اپنی فہرست میں انھوں نے:۔

۱۔ تذکرۂ محمد علی ترمزی

۲۔ تذکرہ شرف احمد سرور۔

۳۔ گلشن ناز مولفہ درگا پرشاد۔

کو بھی شامل کیا ہے۔ پہلے دو تذکرے مفقود ہیں۔ ان کے ذکر سے کوئی فائدہ نہیں۔ تیسرے کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ:۔

"گلشنِ ناز تالیف درگا پرشاد نادر دہلوی فارسی اردو شاعروں کا تذکرہ ہے"

یہ بھی خیال درست نہیں "گلشن ناز" صرف فارسی شعراء کا تذکرہ ہے۔ نادر کے اردو تذکرے کا نام "چمن انداز" ہے جو ۱۱۹۴ھ / ۱۸۷۶ء میں شائع ہوا ہے۔

حکیم شمس اللہ قادری صاحب کی فہرست میں بیسویں صدی عیسوی کی متعدد ادبی تاریخ و تالیفات مثلاً جلوۂ خضر، آثار الشعرائے ہنود، محبوب الزمن، آب بقا، گل رعنا، جوہر سخن اور بہار سخن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ یہ سب آب حیات مولفہ ۱۲۹۷ھ / ۱۸۸۰ء کے بعد کی تصانیف ہیں۔ اور اگر اس قسم کی ساری کتابوں کو تذکروں کے باب میں درج کریں تو ان کی تعداد بیالیس نہیں بلکہ کئی سو ہو گی اس لئے کہ صرف نکات الشعرا اور آب حیات کے درمیانی عرصے میں لکھے ہوئے دستیاب تذکروں کی تعداد پچاس سے زیادہ ہے۔

تذکروں پر عمومی تبصرہ کے طور پر۔ "دنیائے تذکرہ" کے نام سے افسر امروہوی صاحب کا بھی ایک مضمون فاضل زیدی کے توسط سے ہمیں دیکھنے کو ملا۔ اس مضمون میں اردو، فارسی شعرا کے تذکروں، گلدستوں بیاضوں، شعری مجموعوں اور سوانحی و تاریخی کتابوں پر ملا جلا سرسری تبصرہ کیا گیا ہے، لیکن اس میں نہ تو تاریخی ترتیب یا توقیت ملحوظ رکھی گئی ہے اور نہ تذکرہ نگاری کے ادوار یا عہد متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ابتداء سے لے کر ۱۹۳۷ء تک کی ایسی متعدد مطبوعہ

---

[1] تاریخ ادبیات اردو کے قابل استناد مصادر۔ مطبوعہ ہندوستانی اکتوبر ۱۹۴۰ء صفحہ ۳۶۱

وغیر مطبوعہ کتابوں کے نام اس میں آگئے جو فارسی یا اردو ادب سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھتی ہیں۔ بلکہ اس مضمون سے بعض ایسی کتابوں کا سراغ بھی مل جاتا ہے جو مضمون کی اشاعت کے وقت زیر ترتیب یا تکمیل تھیں۔

پھر بھی معلومات عامہ کے لحاظ سے یہ مضمون بہت کار آمد ہے اور یقین ہے کہ اب سے ۲۷ سال پہلے جب یہ شائع ہوا ہو گا تو معرکہ کی چیز خیال کیا گیا ہو گا۔ اس لئے کہ اس وقت تک اردو تذکرہ نگاری پر کچھ زیادہ کام نہیں ہوا تھا۔ لیکن آج جبکہ متعدد قدیم تذکرے تحقیقی مقدموں کے ساتھ منظر عام پر آگئے ہیں۔ یہ مضمون مفید طلب نہیں رہا۔ علاوہ ازیں افسر صاحب نے اس میں زیادہ تر بیسویں صدی عیسوی کی ان تالیف کا ذکر کیا ہے جو عموماً دستیاب ہیں اور جنھیں عہد تذکرہ نگاری کے بعد کی چیز خیال کرنا چاہئے۔ جہاں تک قدیم تذکروں کا تعلق ہے۔ نکات الشعراء سے لے کر آب حیات تک ساٹھ پچاس سے زائد اہم دستیاب تذکروں میں سے صرف دس بارہ تذکروں کا ذکر اس مضمون میں آیا ہے۔

اردو شعرائے کے تذکروں کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبد اللہ کا مقالہ "شعرائے اردو کے تذکرے" مطبوعہ رسالہ اردو ۱۹۴۲ء البتہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس میں پہلی بار تذکرہ نگاری کے فن اور اردو شعرا کے تذکروں کی اہمیت پر مدلل بحث کی گئی ہے اور اردو میں تذکرہ نگاری کا عہد متعین کیا گیا ہے۔ چنانچہ اس میں میر سے لے کر آزاد تک تقریباً پچیس[۵] دستیاب اور موجودہ تذکروں کے نام آئے ہیں۔ ان میں سے عمدہ منتخبہ، عیار الشعرا، تذکرہ شورش .... تذکرہ حیرت اور تذکرہ خاکسار، مقالہ نگار کی نظر سے نہیں گزرے جیسا کہ خود صاحب مقالہ نے اس کا اعتراف کیا ہے۔

تذکرہ خاکسار تو مفقود ہے۔ لیکن تذکرہ حیرت مولفہ ۱۱۷۴ھ کو اردو شعرا کے تذکروں میں شمار کرنا مناسب نہیں اسلئے کہ یہ دراصل فارسی شعرا کا تذکرہ ہے جسے قیام الدین حیرت نے "مقالات الشعرا" کے نام سے ۱۱۷۴ھ میں مرتب کیا تھا۔ گارساں دتاسی اور اسپرنگر نے اسے غلطی سے اردو شعرا کا تذکرہ سمجھ لیا ہے۔ اس طرح پچیس میں سے صرف بیس قدیم تذکرے ڈاکٹر سید عبد اللہ کے مقالے میں زیر بحث آئے ہیں اور ان کی تنقیدی و سوانحی اہمیت تفصیل سے واضح کی گئی ہے۔

اُردو تذکرہ نگاری کے تعارف کے باب میں "دستور الفصاحت[۲]" کے مرتب مولانا امتیاز علی خاں عرشی کا مقدمہ خصوصاً قابل ذکر ہے اِس میں عرشی صاحب نے نکات الشعرا سے لے کر آب حیات تک تقریباً پچیس ایسے تذکروں کا تعارف کرایا ہے جن سے موصوف نے کتاب مذکور کے حاشیوں کی ترتیب میں مدد لی ہے۔

اب تک تذکروں کے سلسلے میں جن مضامین کا ذکر کیا گیا ہے وہ پندرہ بیس سال پہلے کے لکھے ہوئے ہیں۔ اس کے بعد بعض تذکروں کے مترتبین و مترجمین کے مقدمات بھی دیکھنے میں آئے ہیں لیکن افسوس ہے کہ یہ ہماری معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مثلاً لکھنؤ یونیورسٹی کے ریسرچ اسکالر ایم کے فاطمی صاحب نے پچھلے چند سال میں مقدمات و حواشی کے ساتھ بعض تذکروں کے اردو ترجمے اور بعض تذکروں پر تفصیلی مضامین کتابی صورت میں شائع کئے ہیں لیکن ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ پندرہ بیس کے سوا دوسرے قدیم تذکرے ان کی نظر سے نہیں گزرے[۳]

---

[۱] "دنیائے تذکرہ" مطبوعہ سالنامہ ادب لطیف (لاہور) ۱۹۳۷ء

[۲] دستور الفصاحت مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ رام پور ۱۹۴۳ء

[۳] ملاحظہ ہو، اردو تذکروں میں نکات الشعرا کی اہمیت " ص ۳۷ مطبوعہ دانش محل امین آباد لکھنؤ۔

اس طرح اردو تذکروں پر جو مقالات یا کتابیں اب تک سامنے آئی ہیں ان میں سے کسی میں بھی بیس یا پچیس قدیم تذکروں سے زائد کا ذکر نہیں آیا۔ حالانکہ نکات الشعرا مولفہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے لے کر آب حیات مولفہ ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء تک اس سے کئی گنا زائد تذکروں کے حوالے مختلف جگہ نظر آتے ہیں۔ تفصیل کیلئے نگار پاکستان کا تذکرہ نمبر ۱۹۶۴ء دیکھئے۔ اس میں راقم الحروف نے پچاس سے زائد تذکروں کا تعارف کرایا ہے اور ان تذکروں میں جن شعراء کا ذکر آیا ہے ان سب کی فہرست بھی دیدی ہے لیکن یقین ہے کہ تذکروں کی تعداد اس سے بھی زائد ہوگی۔ فارسی تذکروں کی طرح اردو تذکروں میں بھی بڑی رنگارنگی ہے۔ بظاہر وہ ایک ہی غرض سے لکھے گئے ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی ان کا تنقیدی اور تحسینی لب و لہجہ بھی ایک سا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان میں سے بعض ایک دوسرے کے جواب یا تنقید میں لکھے گئے ہیں، بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ بعض نے دوسرے تذکروں کا مواد بہ ادنیٰ تغیر اپنا لیا ہے۔ اس کے باوجود ان تذکروں میں اکتا دینے والی یکسانگی و یکرنگی نہیں ہے۔ مؤلف کے مزاج، تبحر علمی، انداز تحریر، علاقہ، ماحول، عہد اور مقامیت کا انفرادی رنگ ان تذکروں میں کم و بیش نظر آتا ہے۔ اس لئے ان تذکروں میں یکسانگی کے باوجود حد فاصل قائم کرنا کچھ مشکل کام نہیں رہ جاتا چنانچہ ان کی ہیئت و موضوع کو نظر میں رکھ کر ہمارے ناقدین نے انھیں مختلف خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

محی الدین قادری زور مرحوم نے مصنفین کی نوعیت کا لحاظ رکھ کر اردو تذکروں کی تین خاص قسمیں کی ہیں۔

۱۔ وہ جو کسی بڑے شاعر کے نتیجۂ قلم ہیں۔
۲۔ وہ جن کے مصنف خود بڑے شاعر نہیں لیکن بڑے شاعر کے برگزیدہ شاگرد تھے۔
۳۔ وہ جن کے مصنفین کو سخن گو نہیں بلکہ سخن فہم کہنا چاہئے۔

پہلے قسم کے تذکروں میں عموماً بڑے شاعروں کا ذکر ہے۔ چھوٹے شاعروں کو نظر انداز کردیا گیا ہے اور سوانح سے زیادہ کلام پر رائے دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسری قسم کے تذکروں میں عام خاص سب کا ذکر ہوتا ہے لیکن اپنے استاد، احباب و اعزار کے بیان میں طرفداری سے کام لیا جاتا ہے اور مخالفین کی تنقیص کی گئی ہے۔ تیسری قسم کے تذکروں کی تعداد کم ہے لیکن شاعر کا اصلی مرتبہ معلوم کرنے میں ان سے بڑی مدد ملتی ہے[۱۵]۔"

گارساں دتاسی، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی اور شمس اللہ قادری وغیرہ نے ان تذکروں کو ان کے مواد کے اعتبار سے صرف دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

ا۔ عام تذکرے جن میں ابتدا سے لے کر معاصرین تک کے حالات ردیف وار یا بلحاظ ادوار جمع کئے جاتے ہیں۔
ب۔ خاص تذکرے جن میں کسی خاص عہد کے شعراء یا خاص صنف کے شعراء یا کسی خاص علاقے کے شاعروں کا ذکر ہوتا ہے۔

لیکن بعض مقالہ نگاروں نے اپنے مقالے میں تذکروں کی مختلف خصوصیات کے اعتبار سے ذیل کی سات قسمیں کی ہیں۔

اول۔ وہ تذکرے جن میں صرف اعلیٰ شاعروں کے مستند حالات جمع کئے گئے ہیں اور ضمناً کلام کا انتخاب بھی دیا ہے۔
دوم۔ وہ تذکرے جن میں تمام قابل ذکر شعراء کو جگہ دی گئی ہے اور مصنف کا مقصد جامعیت و استیعاب ہے۔
سوم۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تمام شعرائے کلام کا عمدہ اور مفصل ترین انتخاب پیش کرنا ہے۔ اور حالات جمع کرنے کی طرف زیادہ اعتنا نہیں۔ بیاضیں اور مجموعے اس صنف میں شامل ہیں۔
چہارم۔ وہ تذکرے جن میں اردو شاعروں کو مختلف طبقات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور تذکرے کا مقصد شاعری کا ارتقا دکھانا ہے۔

پنجم ۔ وہ تذکرے جو شاعری کے ایک مخصوص دور سے بحث کرتے ہیں ۔
ششم ۔ وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندے ہیں ۔
ہفتم ۔ وہ تذکرے جن کا مقصد محض تنقید سخن اور اصلاح سخن ہے[1] "

یہ تقسیمیں اپنی اپنی جگہ مناسب ہیں بلکہ ان سے زاید خانوں میں بھی انھیں بانٹا جا سکتا ہے ۔ مثلاً گارساں کے تذکرے کو چھوڑ کر اردو تذکروں کے دو گروہ بلحاظ زبان بھی کئے جا سکتے ہیں ۔

۱۔ وہ تذکرے جو فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً نکات الشعرا، گلشن گفتار، تحفۃ الشعرا، مخزن شعرا۔ عیار الشعرا ریختہ گویاں، مخزن نکات، چمنستان شعرا، تذکرۃ الشعرا، تذکرہ ہندی گویاں، ریاض الفصحا، گلزار ابراہیم اور گلشن بیخار وغیرہ
۲۔ وہ تذکرے جو اردو میں لکھے گئے ہیں مثلاً گلشن ہند، گلدستہ نازنیناں، طبقات الشعرائے ہند۔ انتخاب دواوین انتخاب یادگار، شمیم سخن اور آب حیات وغیرہ ۔

اس تقسیم میں اگر چاہیں تو پہلی قسم کو قدیم طرز کے تذکرے اور دوسری قسم کو جدید طرز کے تذکرے بھی کہہ سکتے ہیں اسلئے کہ اردو میں جو تذکرے لکھے گئے ہیں۔ ان کی روش فارسی تذکروں سے قدرے مختلف ہے اور یہ اول الذکر کی بہ نسبت ادبی سوانح نگاری، تاریخ اور تنقید سے قریب تر ہیں۔

اگر ہم معنوی اعتبار سے ان تذکروں کی خصوصیات پر غور کریں تو یہ ساری قسمیں بنیادی طور پر صرف دو خاص گروہوں میں ضم ہو جاتی ہیں اور اس لحاظ سے اردو تذکروں کو متعدد خانوں میں بانٹنے کے بجائے ذیل کے دو گروہوں میں تقسیم کرنا زیادہ مناسب ہوگا ۔

۱۔ بیاضی تذکرے جن کا اصل مقصود انتخاب اشعار ہے ۔ اس ذیل میں اردو شعرا کے اکثر تذکرے آ جاتے ہیں۔
۲۔ سوانحی تذکرے جن میں شعرا کے حالات جمع کرنے اور ان کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے، مثلاً گلزار ابراہیم۔ طبقات الشعرائے ہند، شمیم سخن، گلشن ہند، گلستان سخن اور آب حیات وغیرہ ۔

پچھلے صفحات میں ہم فارسی تذکروں کی معنوی حیثیت و نوعیت پر روشنی ڈال چکے ہیں، اردو شعرا کے تذکرے، ان سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی ان میں وہی خوبیاں اور کمزوریاں نظر آتی ہیں جو فارسی تذکروں میں ملتی ہیں افسوس ہے کہ ان خوبیوں کی طرف بہت کم لوگوں نے توجہ کی ہے ہاں ان کی خامیوں کو اکثر نے بڑے شد و مد سے بیان کیا ہے اور ان میں قدیم تذکرہ نگار و جدید ناقدین دونوں شامل ہیں ۔ میر تقی میر کو یار محمد خاکسار عرف میر کلو سے یہ شکایت ہے کہ :۔

" احوال خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ[2] "

شیخ علی حسینی گردیزی کو اپنے پیش رو تذکرہ نگاروں سے یہ گلہ ہے کہ :۔

" علت غائی تالیف شاں خوردہ گیرہ ۔ ہمسراں و ستم ظریفی با معاصراں است ۔ در اظہار معانی نفس الامر با یکاز پرداختہ بلکہ از جہت عدم اعتنا و قلت تتبع اکثر نازک خیالاں رنگین نگار از قلم انداختہ در تصحیح اخبار و تحقیق احوال اعزہ اغلاط صریح بکار بردہ و خطا ہا نمایاں کردہ اند[3] "

---

[1] شعرائے اردو کے تذکرے رسالہ اردو ۱۹۴۲ء
[2] نکات الشعرا ص ۱۲۲ مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی
[3] دیباچہ ریختہ گویاں مرتبہ مولوی عبد الحق ۔

شفیق اورنگ آبادی کو میر تقی میر سے ان کی عیب چینی اور تنقیص کا شکوہ ہے اور قدرت اللہ قاسم ان سے یوں خفا ہیں کہ
..... "در تذکرہ خود ہمہ کس را بہ بدی یاد کردہ ۔"[1]

اسی طرح قطب الدین باطن لکھتے ہیں ۔

"گلشن بے خار تالیف نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ جو اول سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر فریفتہ، سب کو حقارت سے یاد کیا اپنی اوقات کو برباد کیا ۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت عبارت ہجو آمیز ہے ۔"[2]

بعد ازاں انیسویں صدی کے وسط میں ایک مغربی اسکالر گارساں دتاسی اردو شعرا کے تذکروں پر یہ اعتراض کرتا ہے کہ

"تمام تذکرے ..... بالکل نامکمل ہیں اور عموماً ان میں صرف شاعر کا نام اور اس کے کلام کا انتخاب پایا جاتا ہے ۔ لیکن بعض موقعوں پر جہاں حالات و واقعات کو ذرا وضاحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے وہاں بھی شاعر کی پرائیوٹ زندگی یا سال ولادت و وفات کے متعلق ایک حرف بھی بمشکل نظر آتا ہے ...... اور نہ اسکی تالیفات و تصنیفات کا کچھ مذکور نظر آتا ہے اور اکثر تو اس کے صاحب دیوان ہونے کا ذکر بھی نہیں ہوتا ..."[3]

گارساں دتاسی کے مترجم کریم الدین ۔ انھیں اعتراضات کو ان الفاظ میں دھراتے ہیں کہ :۔

"اکثر جائے ان میں شعرا کا اور کچھ انتخاب اشعار کا لکھا ہے جس کا حال بہت لکھا ہے ۔ ان کی پیدائش کی تاریخ نہیں لکھی اور نہ تاریخ وفات کسی کی لکھی ہے اور حالات خانگی ان کے بہت کم لکھے ہیں بلکہ انکی تصنیفات کا ذکر بھی بہت کم ہے کہ اس شاعر کا دیوان بھی ہے یا نہیں ۔ شاید بہ سبب رشک کے تذکرہ نویس نہ لکھتے ہوں، کیونکہ اگر یہ کہیں گے کہ اس کی تصنیف سے ایک دیوان بھی ہے تو شاید اس سے یہ نتیجہ نکلے کہ وہ بڑا شاعر تھا اور یہ امر ان کو چھپانا منظور ہو"[4]

بعد ازاں تذکرہ نگاری کے آخری دور میں صفا بدایونی صاحب شمیم سخن کو پچھلے تذکرہ نگاروں سے یہ شکوہ ہے وہ شعرا کے ذکر میں روایات کو مدنظر رکھتے ہیں اور کلام کا عمدہ انتخاب نہیں دیتے ۔ خزینۃ العلوم کے مؤلف درگا پرشاد نادر کو پچھلے تذکروں پر یہ اعتراض ہے کہ ان میں دکنی شعرا کو نظر انداز کیا گیا ہے ۔ خود محمد حسین آزاد کو تذکروں پر یہ اعتراض ہے کہ :۔

"ان میں سے نہ کسی شاعر کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی ۔ انتہا یہ ہے کہ سال ولادت اور سال وفات تک نہیں کھلتا"[5]

---

[1] مجموعہ نغز حصہ دوم مرتبہ حافظ محمود شیروانی ص ۲۳

[2] گلستان بے خزاں ص ۵ مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵ء

[3] دیباچہ تاریخ ادب ہندوستانی بہ حوالہ معارف بابت اگست ۱۹۲۲ء

[4] دیباچہ طبقات الشعرائے ہند ص ۱ از کریم الدین و فیلن مطبع العلوم دہلی ۱۸۴۸ء

[5] آب حیات صفحہ ۴

تذکروں پر مذکورہ بالا اعتراضات خود قدیم تذکرہ نگاروں کی طرف سے کئے گئے ہیں اور اس میں میر تقی میر سے لے کر محمد حسین آزاد تک سبھی شامل ہیں۔ بیسویں صدی عیسوی کے ناقدین میں کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی ہیں۔ ہم اس جگہ صرف کلیم الدین احمد کی رائے نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

"شاعر کی پیدائش، اس کا خاندان، اس کی زندگی کے مختلف واقعات، اس کی تصنیفات اس کی تعلیم و تربیت۔ اس کا ماحول۔ ان میں سے کسی کے متعلق کافی تشفی بخش سامان نہیں ملتا"[۵]

اب اگر ہم تذکروں کے قدیم و جدید ناقدین کی رایوں پر بیک وقت نظر ڈالیں اور تذکروں پر کڑی سے کڑی تنقید کو جائز رکھیں تو زیادہ سے زیادہ ان پر حسب ذیل اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں:۔

۱۔ تذکروں میں حالات زندگی عموماً بہت مختصر اور انتخابات کلام اکثر طویل ہیں۔
۲۔ سوانح اور شاعر کے انداز سخن گوئی کے سلسلے میں تقریباً سب نے ایک ہی روش اختیار کی ہے۔
۳۔ شاعروں کے حالات میں ان کے سال پیدائش و وفات اور عمر و عہد کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا گیا۔
۴۔ ایک شاعر کے اشعار دوسرے شاعر سے یا بعض اشعار کئی کئی شاعروں سے منسوب کر دئے گئے ہیں۔
۵۔ اکثر تذکروں پر ایک دوسرے کی تقلید کا اثر نمایاں ہے اور تازگی و ندرت بہت کم نظر آتی ہے۔
۶۔ شعر کے محاسن میں زیادہ تر صنائع لفظی و معنوی کو اہمیت دی گئی ہے اور حسب ضرورت ان کو ظاہر کیا گیا ہے۔
۷۔ اکثر طرفداری سے کام لیا گیا ہے اور شعرا کی تعریف و تنقیص ذاتی تعلقات کی بنا پر کی گئی ہے۔
۸۔ تنقیدی لب ولہجہ پر جوش اخلاق غالب ہے اور عموماً سب کو اچھے الفاظ میں یاد کیا گیا ہے۔ زندوں کو درازی عمر کی دعا دی گئی ہے اور متوفین کو مغفرت کی۔
۹۔ اکثر شعرا کے اسلوب و سلیقۂ شعر کے لئے مبہم الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ جن سے شاعر کی حیثیت واضح نہیں ہوتی۔

لیکن ان خامیوں کے باوجود ان تذکروں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ان میں سے جو اعتراضات خود تذکرہ نگاروں کی طرف سے وارد کئے گئے ہیں۔ وہ عموماً رشک و رقابت، معاصرانہ چشمک، شاعرانہ تعلی اور علاقائی تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ پھر چونکہ یہ تذکرہ نگار ایک دوسرے کی کمزوریاں گنوانے کے باوجود اپنے تذکروں کو ان عیوب سے پاک نہیں رکھ سکے اس لئے ان کے بیانات کو چنداں اہمیت دینا مناسب نہیں لیکن جہاں تک جدید ناقدین کے اعتراضات کا تعلق ہے، انھوں نے قدیم تذکرہ نگاروں کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ ہمیں تذکروں پر تنقیدی و تحقیقی قلم اٹھاتے وقت اس بات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیئے کہ وہ ایک ایسے عہد، ماحول اور ادبی فضا میں لکھے گئے ہیں جس میں نقد شعر اور سخن فہمی کا معیار آج کے معیار سے بالکل مختلف تھا۔ ان تذکرہ نگاروں کے سامنے، قدیم فارسی تذکروں کے سوا، ادبی تنقید، سوانح اور تنقید کے وہ جدید اصول یا نمونے موجود نہ تھے جن کی آڑ لے کر آج انھیں مطعون اور کم رتبہ خیال کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے مذاق ادب طرز تنقید اور انداز تذکرہ نگاری کو بیسوی صدی عیسوی کے نقطۂ نگاہ سے جانچنا کسی طرح مناسب نہیں۔ چنانچہ جو لوگ قدیم تذکروں کو آج کے معیار، یا اپنے خاص رجحانات و معتقدات کے تحت دیکھیں گے، انھیں ضرور مایوسی ہوگی۔ البتہ جو لوگ ان تذکروں کو اس خاص فضا میں لے جا کر دیکھنے کی کوشش کریں گے جن میں وہ لکھے گئے ہیں تو ہمیں یقین ہے کہ ایک دو نہیں

۵۔ اردو شاعری پر ایک نظر ص ۱۳۰

انھیں سیکڑوں باتیں کام کی مل جائیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں ہمارے جدید نقادوں نے قدیم تذکروں کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا اور چند تذکروں پر سرسری نظر ڈال کر رائیں قائم کرلی ہیں ورنہ کم از کم انھیں اس بات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ تذکروں پر جو اعتراضات کئے جاتے ہیں وہ ہر ایک پر منطبق نہیں ہوتے۔ ان میں یقیناً ایسے تذکرے بھی ہیں جن میں سوانح کے باب میں کچھ زیادہ احتیاط و توجہ سے کام نہیں لیا گیا لیکن انھیں تذکروں میں ایسے بھی ہیں جن میں شعرا کے حالات زندگی کو احتیاط سے جمع کرنے۔ شعر کے ادوار قائم کرنے، ہر دور کی شاعرانہ خصوصیات اُجاگر کرنے۔ شعرا کے ولدیت وسکونت کی نشاندہی کرنے۔ ان کے اساتذہ و تلامذہ کے نام دینے اور ان کے سنین وفات و پیدائش کے اندراج کرنے میں خاص اہتمام سے کام لیا گیا ہے۔ ایسے تذکروں میں گلزار ابراہیم، گلشن ہند، گلستان سخن، شمیم سخن اور خزینۃ العلوم کے نام آسانی سے لئے جاسکتے ہیں۔ تنقیدی رایوں کے سلسلے میں نکات الشعرا، گلشن بے خار اور آب حیات کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ علاوہ ازیں تذکروں کی جو کمزوریاں او پر گنوائی گئی ہیں وہ کسی ایک تذکرے میں مجتمع نہیں بلکہ متعدد تذکروں میں بٹی ہوئی ہیں۔ بعض میں اشعار کے انتخاب کا اہتمام کیا گیا ہے۔ بعض میں حالات زندگی کو اہمیت دی گئی ہے۔ بعض میں ولدیت وسکونت کا ذکر ضرور کیا گیا ہے بعض میں استاد شاگرد کے نام خصوصیت سے درج کئے گئے ہیں۔ بعض میں شعرا کے کلام پر رائیں ضرور دی گئی ہیں۔ بعض میں معاصرانہ ادبی فضا پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس طرح اگر کسی خاص شاعر کے متعلق مختلف تذکروں کے اقتباسات جمع کریں تو ہمیں یقین ہے کہ اس کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آجائے گی۔ بات یہ ہے کہ اردو شعرا کے تذکرے بے شمار ہیں ان میں اچھے بھی ہیں اور برے بھی۔ بعض ایسے اعلیٰ درجے کے تذکرے موجود ہیں جن میں شاعروں کے حالات اور واقعات نہایت صحیح ہیں بالخصوص معاصرین کے متعلق ان کی معلومات ہر طرح قابل اعتبار ہے۔ بعض میں تنقیدی پہلو بھی معیاری ہے۔[۱]

اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ اُردو میں ادبی تنقید کی داغ بیل تذکرہ نگاروں کے ہاتھوں پڑتی ہے۔ تذکروں میں چونکہ شعرا کے حالات میں ایجاز و اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔ اس لئے کسی شاعر یا اس کے کلام کے متعلق مفصل تنقیدی رائے کی تلاش تو بے سود ہوگی لیکن ان میں کلام کے حسن و قبح پر اجمالاً ایسی رائیں ضرور مل جاتی ہیں جنھیں تنقیدی نقوش و اشارات کے سوا کسی اور چیز سے تعبیر نہیں کرسکتے۔ یہ تنقیدی اشارات بھی عموماً کلام کی ظاہری صورتوں سے بحث کرتے ہیں اور معنوی خصوصیات کو ہاتھ نہیں لگاتے، لیکن اس سے تذکرہ نگاروں کے تنقیدی شعور پر حرف نہیں آتا۔ بات یہ ہے کہ یہ تذکرے جس ادبی ماحول اور شاعرانہ فضا میں لکھے گئے ہیں ان میں آجکل کی طرح موضوع و مواد کو کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں تھی بلکہ عربی و فارسی شاعری اور تنقید کے زیر کلام کی ظاہری صورت ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا تھا۔

اس وقت عربی فارسی کے کون سے تنقیدی اصول مروج تھے اور شعر و ادب کو اس وقت کن معیاروں پر پرکھا جاتا تھا اس کا بھی مجمل ذکر سن لیجئے۔ عربی کا مشہور ادیب اور نقاد ابوالفرج قدامہ جس کی تنقیدی رائے کو شعر و سخن کے سلسلے میں آج تک کسی نہ کسی طور پر اہم خیال کیا جاتا ہے اور جس کا سکہ۔ سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے عربی فارسی ادب پر چل رہا تھا۔ رقمطراز ہے کہ:۔

"طرز بیان شعر کا اصلی جزو ہے۔ مضمون و تخیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل

---

[۱] "معیار شعر و سخن" از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مطبوعہ نگار انتقاد نمبر سنہ ۱۹۴۶ء ص ۶۷

نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔"

"بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف سخن شناس اور باقہم شعرا کا میلان رہا اور بعض کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے جس میں سب سے زیادہ کذب ہو ...... مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے" [1]

اسی طرح عربی کا دوسرا مشہور و مقبول ناقد ابن رشیق لکھتا ہے کہ :۔

ادائے معنی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بمنزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے، کوئی طلائی - کوئی حزف کا ہے کوئی صدف کا۔ کوئی پتھر کا کوئی کانچ کا۔ پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگی طلب کو وہی بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگا رنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے ...... شعر کی عبارت چار چیزوں سے اٹھتی ہے۔ لفظ، وزن معنی و قافیہ پس اس کی حد ہے" [1]

ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ قدیم عربی ناقدین اگرچہ معنی کی اہمیت کے بھی قایل تھے لیکن ان کی تنقید کے معیار و اصول عموماً الفاظ ہی سے تعلق رکھتے تھے اور کلام پر ادبی و اعلیٰ ہونے کا حکم انھیں اصول کے پیش نظر لگایا جاتا تھا لفظی تنقید کا یہ شعبہ بعد کو فن بلاغت کے نام سے منسوب ہوا اور اس میں علم معانی و بیان کے وہ سارے اجزا اور لوازم شامل ہو گئے جنھیں صنائع لفظی و معنوی، استعارات و تشبیہات، کنایہ و مجاز عروض و قواعد اور ردیف و قافیہ اور بعض دوسری لسانی و لغوی تشریحات کا نام دیا جاتا ہے۔ گویا تنقید شعر۔ عربوں کے نزدیک تخلیق شعر کی طرح ذوقی اور وجدانی چیز تھی اور بقول ڈاکٹر شوکت سبزواری ان کی نگاہ میں شعر کی خوبیاں یہ تھیں کہ زبان کے اعتبار سے سادہ اور رواں ہو اس کی بندش میں چستی اور متانت پائی جاتی ہو الفاظ قلیل اور معنی کثیر ہوں۔ تکلف اور آورد سے پاک ہو اور تشبیہات میں ندرت اور تغزل میں رقت پائی جاتی ہو [2] ...... رفتہ رفتہ ان تنقیدی معیاروں نے میکانکی صورت اختیار کر لی اور شعر میں معنی کو لفظ کا تابع بنا کر پرکھا جانے لگا۔ یہ اصول عربوں کے اثر سے فارسی ادب پر بھی اثر انداز ہوئے اور فارسی شاعری پر سب سے پہلے قلم اٹھانے والے ادیب نظامی عروضی سمرقندی نے مجمع النوادر میں اس بات کا اظہار کیا کہ مذاق شعر و سخن میں پختگی اور لطف و تاثیر پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اوائل عمری ہی میں شاعر کی نظر سے کم از کم بیس ہزار اشعار گزر جائیں اور علم عروض پر قابو حاصل ہو جائے اس لئے کہ نظامی سمرقندی کے نزدیک :۔

" شاعری صناعتے است کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند و التیام قیاسات منتج بر آں وجہ معنی خرد بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد، نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کند و بہ ایہام قوت ہائے غضبانی و شہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طباع را انقباضے و انبساطے بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود" [3]

---

[1] کتاب العمدہ بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ
[2] نگار انتقاد نمبر صفحہ ۶۲ - ۶۳ جنوری ۱۹۴۲ء
[3] مجمع النوادر چاپ تہران

ان خیالات کا یہ نتیجہ ہوا کہ شاعری کو محسوسات و جذبات کی ترجمانی کے بجائے سیاہ کو سفید اور سفید کو سیاہ، جھوٹ کو سچ اور سچ کو جھوٹ بنا کر ظاہر کرنے کا وسیلہ سمجھ لیا گیا، چنانچہ رشید الدین وطواط نے عربی فن نقد کی تقلید میں ایک ضخیم کتاب علم بدیع پر فارسی زبان میں لکھی اور اس میں صنائع لفظی و معنوی کو شعر کے حسن و اثر کا سبب قرار دیا[1]۔ کم و بیش لفظی تنقید کے یہی مباحث شمس قیس رازی کے یہاں زیر بحث آئے ہیں بلکہ اس نے وطواط کے مقابلے میں اس سے زیادہ تفصیل سے ردیف و قافیہ، عروض اور علم معانی و بیان کے دوسرے لوازم کو کلام کے محاسن خاص میں شمار کیا ہے[2]۔

غرض کہ جس وقت اُردو فارسی شعرا کے تذکرے مرتب ہو رہے تھے۔ اس وقت عربی و فارسی تنقید کے محور، موضوع مواد یا معنی نہیں بلکہ ہیئت الفاظ اور علم بیان کے لوازم تھے۔ اس لئے تذکرہ نگاروں کے تنقیدی لب و لہجہ کو اس وقت کے مروج معیار تنقید سے ہٹ کر دیکھنا مناسب نہ ہوگا بلکہ ہمیں ان کی تنقیدی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے لفظی تنقید کے ان اصول و ضوابط کو سامنے رکھنا ہوگا جو انیسویں صدی کے وسط تک شعر و ادب کا پیمانہ خاص خیال کئے جاتے تھے۔

چنانچہ اگر ہم شعرائے اُردو کے تذکروں کو قدیم فن نقد کی روشنی میں دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اختصار و ایجاز کے باوجود ان میں تنقیدی مواد کی کمی نہیں ہے۔ نکات الشعراء و مخزن نکات سے لے کر شمیم سخن و آب حیات تک تنقیدی شعور و اصول کا ایک ارتقائی سلسلہ ہے جو وقت اور ماحول کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنی کی طرف اور ہیئت سے موضوع کی طرف بڑھتا گیا ہے۔ سترہویں صدی عیسوی کے تذکرہ نگار میر، گردیزی، قائم، میر حسن، لچھمی نرائن، شفیق اور حمید اورنگ آبادی وغیرہ۔ تنقیدی شعور سے بیگانہ نہیں ہیں۔ ذوقی اور وجدانی تنقید کے ان اصولوں کی کارفرمائی ان کے تذکروں میں ملتی ہے جو عربی و فارسی کے زیر اثر اس وقت عموماً مروج تھے۔ اس سے زیادہ ان تذکرہ نگاروں سے توقع کرنا ان کے ساتھ ناانصافی ہے۔

لیکن اٹھارہویں صدی کے اوائل میں علم و ادب کی روشنی اور فورٹ ولیم کالج کی تحریک نے جہاں برصغیر کے عام ادبی شعور کو متاثر کیا ہے وہاں اس زمانے کے ناقدین یعنی تذکرہ نگاروں کے انداز فکر اور اسلوب نگارش پر بھی نمایاں اثر ڈالا ہے چنانچہ گلزار ابراہیم، طبقات الشعرائے ہند، گلستان سخن، گلشن بے خار، شمیم سخن اور آب حیات کے تنقیدی لب و لہجے میں یہ اثرات اکثر جگہ نظر آتے ہیں اور صاف پتہ چلتا ہے کہ اُردو کے ان تذکرہ نگاروں کا تنقیدی شعور، عربی فارسی کے قدیم مروج معیاروں اور سترہویں صدی عیسوی کے تذکرہ نگاروں سے الگ اپنی راہ نکالنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے اس لئے کلیم الدین صاحب کی یہ رائے درست نہیں معلوم ہوتی کہ "ان تذکروں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ یہ دنیائے تنقید میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔"

افسوس ہے کہ کلیم الدین تذکروں کی تنقید کو سترہویں اور اٹھارویں صدی عیسوی کے تنقیدی معیار کے بجائے بیسویں صدی عیسوی بلکہ اپنے ذاتی معیار کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ورنہ تذکروں میں تنقیدی شعور کی اتنی کمی نہیں ہے جتنی کہ انھیں نظر آتی ہے اگر ہم عربی و فارسی کے مذکورہ بالا مروج اصول تنقید کو نظر میں رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ ہمارے قدیم ترین تذکرہ نگار، میر، قائم، اور میر حسن اور مصحفی سب ہی ان اصولوں کا احساس رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر میر نے نکات الشعرا میں تنقید کے جن اصولوں پر بار بار زور دیا ہے۔ ان میں :-

---

[1] حدائق السحر فی دقائق الشعر از رشید الدین وطواط

[2] المعجم فی المعاییر اشعار العجم۔

۱۔ ربط کلام
۲۔ خوش فکری
۳۔ تلاش لفظ تازہ
۴۔ صفائی گفتگو۔
۵۔ ایجاد مضامین
۶۔ تہ داری
۷۔ دردمندی
۸۔ طرز خاص

شامل ہیں[۱] اور ان اصولوں کی پاسداری تقریباً ہر قدیم تذکرہ نگار کے یہاں نظر آتی ہے۔ ہرچند کہ ان اصول پر مفصل بحث نہیں کی گئی اور نہ تذکروں میں اس کی گنجائش تھی۔ لیکن اشارات کی صورت میں یہ جگہ جگہ ملیں گے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ان اشارات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "تذکروں میں ان تنقیدی اشاروں کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کا تجزیہ کرنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ یہ چار عناصر سے مرکب ہیں اول شاعری کے کلام پر رائے۔ دوم فارسی شاعروں سے مقابلہ۔ سوم کلام پر اصلاح چہارم اس زمانے کی ادبی تحریکوں پر اشارے اس کے علاوہ بعض تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں شعر و شاعری کے متعلق فنی مباحث بھی مل جاتے ہیں[۲]

ان امور سے بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی پتہ چلتا ہے کہ "ابتدائی دور میں بھی فارسی سے اردو میں کام لینے کی حدود مقرر تھیں جن کا سمجھنا سلیقہ شعرگوئی کے لئے ضروری تھا۔ اردو شعراء کے جتنے بھی تذکرے ہیں ان میں ایسے اشارات بہت صاف اور واضح ہیں جن سے یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ دور قدیم میں شعر و شاعری کا مذاق کیا تھا کن اصولوں کو ملحوظ رکھا جاتا تھا بالفاظ دیگر مروجہ معیار تنقید کیا تھا جس پر شاعر اپنے کلام کو پرکھتے تھے[۳]"

تذکرہ نگاروں کے یہ تنقیدی اشارے اور فنی مباحث جن کا تعلق زیادہ تر زبان و بیان سے ہے خواہ کتنے ہی پرانے کیوں نہ ہو جائیں لیکن جب تک ادب، الفاظ کا فن رہے گا ان کی اہمیت کو نظری اور عملی دونوں قسم کی تنقیدوں میں کسی طرح بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ وقت کے تقاضے تنقید میں ان کے دخل کو کم کرسکتے ہیں لیکن سرے سے انھیں خارج نہیں کرسکتے۔ شعر و ادب کے سلسلے میں وہ شروع سے تنقید کا جزو رہے ہیں اور آئندہ بھی رہیں گے، جدید تنقید خواہ کوئی صورت اختیار کرے۔ اس کے اصول خواہ کتنے ہی بدل جائیں، موضوع و مواد کو، ہیئت و صورت کو خواہ کتنی ہی برتری حاصل ہوجائے، تنقید سے "ذریعہ اظہار" یعنی الفاظ کی وقعت کم نہ ہوگی۔ انھیں پہلے بھی اہم خیال کیا جاتا تھا اور آج بھی اہم خیال کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ نیاز فتحپوری لکھتے ہیں کہ" یہ بالکل درست ہے کہ شاعری کی اصل روح جذبات کا اظہار ہے جسے آجکل کی اصطلاح میں داخلی بھی کہتے ہیں لیکن اگر طریق اظہار ناقص یا پیش پاافتادہ ہو تو شعر معیار سے گر جائے گا۔ اسی

۱؎ "معیار شعر و سخن" از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مطبوعہ نگار انتقاد نمبر ۱۹۴۶ء ص ۴۸
۲؎ اردو تنقید کا ارتقاء ص ۹۲
۳؎ غزل اور متغزلین ص ۴۵

طرح خارجی شاعری کو لے لیجئے۔ جس کا انحصار زیادہ تر محاکات یا ظاہری نقاشی پر ہے کہ اگر اس کے خطوط اچھے نہ ہوں گے تو وہ بھی پسند نہ کی جائے گی۔ اس لئے میرے نزدیک بنیادی چیز طریق اظہار ہے جس پر محاسن شعری کا انحصار ہے خواہ شاعری داخلی ہو یا خارجی[1] ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ "بعض لوگ زبان کی صحت کے مسئلہ کو لفظی حرف گیری کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ یہ خیال صحیح نہیں ادب اور تحریر کی ہر قسم میں زبان کی صحت کی بڑی اہمیت ہے بلکہ ناگزیر حیثیت رکھتی ہے۔ غور کیجئے تو یہ صاف ظاہر ہوگا کہ کوئی ادبی تحریر اپنے اظہار و ابلاغ میں اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک اس کے وسائل اظہار بلیغ اور کامیاب نہیں ہو پاتے اور ادب کا واحد وسیلہ اظہار زبان و بیان ہے کسی نے کوئی ایسا مصور دیکھا ہے جو اپنے رنگوں کی صحیح ترتیب و ترکیب کے بغیر کامیاب تصویر بنانے کا مدعی ہوا ہے اور اگر ایسا کوئی ہے تو وہ یقیناً ژولیدہ گی تصور کا مریض ہے۔ یہی حال شاعری اور ادب کا ہے کہ اس میں زبان و بیان کی بلاغت کے بغیر کامیاب نظم یا نثر لکھنے کا دعویٰ صرف وہی کر سکتا ہے جو پتنگ اڑانے کا عادی ہے مگر ڈور کے بغیر[2] رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ "صحیح الفاظ اور مناسب طرز ادا کا ایک انتخاب ایک ایسے شخص کے خیالات کو خواہ ان میں کتنی ہی اجنبیت ہو۔ دوسرے مختلف الخیال لوگوں تک پہنچانے کا واحد ذریعہ ہیں، اگر دونوں اجزا میں سے ایک جز بھی ناقص ہے۔ اس صورت میں نہ بات بنے گی نہ دوسرے تک پہنچے گی"[3]

ان تفصیلات سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ شعرا اردو کے تذکروں میں جو تنقیدی اشارات کے اصول کارفرما نظر آتے ہیں وہ بے وقعت نہیں ہیں۔ ان کی اہمیت آج بھی مسلم ہے اور اگر کوئی شخص اس نقطۂ نگاہ سے قدیم تذکروں کا تفصیلی مطالعہ کرے گا تو یہ صرف یہی نہیں کہ یہ تذکرے اپنے وقت کے مذاق سخن اور طرز تنقید کے نمائندے نظر آئیں گے بلکہ انکی دائم و قائم تنقیدی اہمیت کا اعتراف بھی کرنا ہوگا۔

ادبی تنقید کی طرح اردو میں ادبی سوانح نگاری کے ابتدائی نقوش بھی انھیں تذکروں میں ملتے ہیں۔ چنانچہ قدیم شعرا کی زندگی اور سیرت و شخصیت کے متعلق جتنی کتابیں یا مقالات اب تک مرتب ہوئے ہیں، یا ولی کے عہد سے لے کر انیسویں صدی کے اواخر تک شعرا کے متعلق جو واقعات و حالات سامنے آئے ہیں، ان سب کا سرچشمہ یہی تذکرے ہیں دکنی شعرا سے لے کر شمالی ہند کے ممتاز شعرا درد، حاتم، سودا، میر، یقین، قاسم، مصحفی، انشا، آتش، ناسخ، جرأت، ممنون، میر حسن، تاباں، نواب مرزا، غالب مومن، ذوق، نسیم، انیس، دبیر اور ظفر وغیرہ کے کلام و زندگی کی جتنی تصویریں آج ہمارے سامنے ہیں وہ انھیں تذکروں کی مدد سے تیار کی گئی ہیں۔ اور یقین ہے کہ آئندہ بھی قدما پر جو کچھ لکھا جائیگا انھیں تذکروں کے سہارے لکھا جائے گا۔ یہ مانا کہ شعرا کی زندگی و سیرت کے متعلق تذکرہ نگاروں کے بیانات میں بعض جگہ اعتدال و توازن کی کمی ہے اور گمان ہوتا ہے کہ انھوں نے کہیں کہیں باہم رفاقت و رقابت کے زیر اثر بے جا تعریف یا تنقیص سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن سارے تذکروں کا یہ حال نہیں ہے۔ ان تذکرہ نگاروں میں بہت سے ایسے ہیں جنھوں نے لاگ اور لگاؤ دونوں سے بے نیاز رہ کر شعرا کے حالات و کلام پر تبصرے کئے ہیں۔ انکی تحریریں

---

[1] نگار جنوری ۱۹۶۲ء

[2] نگار نیاز نمبر حصہ اول ص ۲۱۰

[3] نگار نیاز نمبر ص ۲۲۵

میں اخلاقی رواداریوں کی پاسداری کے باوجود، بے باکی، حق بیانی اور اعتدال کی مثالیں ملتی ہیں۔ ایسے تذکروں میں نکات الشعرا، تذکرہ الشعرا (میر حسن) گلشن بے خار، گلزار ابراہیم، خوش معرکہ زیبا، عمدہ منتخبہ، شمیم سخن اور آب حیات وغیرہ کے نام آسانی سے لئے جا سکتے ہیں۔ ان میں جو کچھ لکھا گیا ہے اکثر بے رو رعایت لکھا گیا ہے۔ علاقائی لگاؤ۔ رشتہ شاگردی واستادی۔ گروہ بندی اور معاصرانہ نوک جھونک کے باوجود، ان کی رایوں میں توازن پایا جاتا ہے۔ وہ بے سبب ہر جگہ اپنے حریفوں کو نیچا دکھانے یا دوستوں کو اوپر اٹھانے کی کوشش نہیں کرتے۔ دوستی یا دشمنی کے باوجود، وہ عموماً خدا لگتی کہتے ہیں۔ سودا و میر کی چوٹیں۔ مصحفی و انشاء کے معرکے کس سے چھپے ہوئے ہیں۔ لیکن میر و مصحفی نے اپنے تذکروں میں استاد سودا کے متعلق کوئی ایسی بات نہیں کہی جو ان کے مرتبۂ شاعری کے منافی ہو۔ اسی طرح ان تذکرہ نگاروں نے اپنے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس میں عام شعرا کی طرح، شاعرانہ تعلی سے کام نہیں لیا بلکہ اکثر نے اپنا حال بڑے انکسار سے لکھا ہے۔ اور اپنے لئے ہر جگہ " احقر، فقیر، حقیر، کمترین، خاکسار اور " عاجز و بے نوا " وغیرہ کے الفاظ استعمال کئے ہیں۔ ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ تذکرہ نگاروں نے اس غیر جانب داری کو حتی الوسع برتا ہے۔ جس کے بغیر سوانح نگاری معتبر نہیں رہتی۔

تذکروں کے سوانحی پہلو کے سلسلے میں بعض ناقدین کا خیال ہے کہ " تذکروں میں شاعر کی پیدائش، اس کا خاندان اس کی زندگی کے مختلف واقعات، اس کی تفصیلات، اس کی تعلیم و تربیت اس کا ماحول، اُن میں کسی کے متعلق کافی تشفی بخش سامان نہیں ملتا۔ تذکرہ نویسوں میں یہ قدرت نہیں کہ ان واقعات کو اس طرح بیان کریں کہ شاعر کی تصویر میں جان آجائے اور بولنے لگے "[۱]

یہ اعتراضات جیسا کہ پچھلی سطور میں ہم خود اظہار کر چکے ہیں، بڑی حد تک درست ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آج بھی وہ کونسی ادبی تاریخ یا تنقیدی کتاب ہے جس میں کسی شاعر یا ادیب کے متعلق یہ ساری تفصیلات ایک جگہ مل جاتی ہوں، اور اس انداز سے کہ اس کی جیتی جاگتی اور منھ بولتی تصویر سامنے آجاتی ہو۔ اس لئے اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی میں جبکہ آمد و رفت، رسل و رسائل، نشر و اشاعت اور کتابت و طباعت کے ذرائع بہت محدود تھے اور کتابیں عموماً ذاتی ذوق و شوق اور تسکین کے لئے لکھی جاتی تھیں۔ ان تذکرہ نگاروں سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ مستند سوانح حیات کے ساتھ کسی شاعر کی منھ بولتی تصویر پیش کریں، نامناسب ہے۔ ہاں کچھ تصویری خاکے اور رنگ ان تذکروں میں ضرور مل جائیں گے اور اگر ہم کسی شاعر کی مکمل تصویر دیکھنا ہی چاہیں تو مختلف تذکروں کی مدد سے بہ آسانی تیار کر سکتے ہیں۔ جن بزرگوں نے قدیم شعرا کے تذکرے مرتب کئے ہیں اور ان پر تفصیلی مقدمات لکھے ہیں۔ انھوں نے اس قسم کے سوانحی خاکوں کی بہترین مثالیں ہر تذکرے کے سلسلے میں درج کی ہیں۔ ہم ان کی تفصیل میں اس جگہ نہیں جانا چاہتے۔ لیکن اتنی بات بدیہی ہے کہ تذکرہ نگاروں نے جو سوانحی خطوط پیش کئے ہیں وہ بنیادی اور اصلی ہیں۔ اس لئے کہ اکثر تذکرہ نگاروں نے عموماً انھیں شعرا کی تفصیل دی ہے۔ جن سے وہ ذاتی طور پر یا کسی دوست کے ذریعہ واقف تھے۔ اس کے برعکس جن سے وہ باخبر نہ تھے، ان کے متعلق اپنی لاعلمی کا صاف اظہار کر دیا ہے۔ ذاتی واقفیت جس کے بغیر سوانحی مواد میں جان نہیں آتی تذکرہ نگاروں کا اصل ماخذ ہے اور اسی ماخذ کی بدولت معاصرین کی زندگی کے متعلق ان کی رائیں آخر اس درجہ وقیع ہو جاتی ہیں کہ ہم انھیں

[۱] اردو تنقید پر ایک نظر　از کلیم الدین

کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں تحقیق کی اکثر گتھیاں انھیں تذکروں نے سلجھائی ہیں ۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی شاعری داخلی طور پر صاف پتہ دے رہی تھی کہ وہ کسی پری تمثال کے تیر عشق کے گھائل تھے ۔ لیکن خارجی شہادت کے بغیر کسی میں ہمت نہ تھی کہ اس صوفی منش ، شاعر پر عشق بازی کی تہمت لگاتا ۔ نتیجۃً دوسرے غزل گو شعرا کی طرح ان کے رنگ مجازی کو بھی حقیقت کا ایک رُخ خیال کیا جاتا تھا ۔ لیکن جب ایک تذکرہ نگار نے میر کے متعلق یہ انکشاف کیا کہ :-

"میر با پری تمثالے کہ از عزیزانش بود ، در پردہ تعشق طبع میل خاطر داشت"[1]

تو میر کی شاعری کا مفہوم ہی بدل گیا ہے ۔ اس کی شاعری زندگی سے فرار کا نتیجہ خیال کی جاتی تھی ۔ لیکن تذکروں کے مطالعہ کے بعد اس کا ہر شعر زندگی کے مسائل میں گھتا ہوا نظر آنے لگا ۔

اسی طرح دوسرے شعرا کی نجی زندگی کے متعلق ان تذکرہ نگاروں نے بعض ایسے راز فاش کر دیے ہیں جو شاعر کی شخصیت و کلام دونوں کی تفہیم کے لئے ضروری تھے لیکن ہماری نظر سے اوجھل تھے ۔ چند مثالیں دیکھئے :-

۱۔ "میر حسن کو بہ سبب تقاضائے جوانی حل کی ایک عورت سے محبت و موانست ہوئی چونکہ طبیعت موزوں تھی بہ پاس خاطر معشوقہ مثنوی بے نظیر تصنیف کی" (خوش معرکہ زیبا)

۲۔ "آفتاب رائے رسوا ۔ بریک پسر کمبوہ متو نام تعشق پیدا کردہ بود" (نکات الشعرا)

۳۔ میاں عبد الحئی تاباں المتخلص بہ تاباں ۔ در وقت خویش نظیرے نہ داشت ، سیدزادہ بود بکمال حسن و وجاہت ، تمام عالم فریفتہ حسن او بود بلکہ گرم بازاری ریختہ ازاں ۔ شعلہ رود و بالا شد اکثر اشخاص ایں فن را وسیلہ ساختہ دخیل صحبت او می شدند .... عاشق معشوق مزاج بہ یک طفلے سلیمان نام تعشق داشت " (تذکرۃ الشعرا)

۴۔ "جعفر علی خاں زکی .... ذہن و ذکا و طبع رسا داشت سوائی رام راجہ بر تعشق داشت " (نکات الشعرا)

۵۔ گمت الفاطمہ بیگم نام تھا ۔ صاحب جی کے نام سے مشہور تھیں ۔ حسن و صفات میں مثل آفتاب تھیں ، اپنے معالجے میں مومن خاں سے سابقہ پڑا ...... خاں موصوف کی مثنوی قول غمیں انھیں کے حسن و جمال کی شرح ہے ۔" (تذکرۃ الشعرا از میر حسن)

۶۔ "خواجہ حسن دہلوی بخشی نام ایک رنڈی ارباب نشاط سے ہے اس پر مرتے ہیں اور اکثر نام اس کا مقطع میں غزل کے داخل کرتے ہیں ۔" (گلشن ہند)

۷۔ "میر مظفر علی آزاد دہلوی در ہنگامے کہ بہ نزاکت نام کنیزے عاشق و منازعہ با پتا بیگم داشت معاملہ او مرجوع با حقیر بود ۔" (گلشن ابراہیم)

۸۔ فضائل علی خاں بے قید تخلص جوان محمد شاہی بود خوش خوراک خوس رو و خوش پوشاک با یکے از نبان ہند تعشق پیدا کردہ بود ۔" (تذکرۃ الشعرا از میر حسن)

۹۔ نزاکت تخلص رجو نام ، نارنول کی بت بازاری ستم شعاری ہے جو شیفتہ مرحوم صاحب گلشن بے خار کی دوستداری سے شاعری میں نام پا گئی ۔" (تذکرۃ النسا مولفہ نادر)

---

[1] بہارِ بے خزاں ، از احمد حسین سحر ۔

ان میں سے، میر تقی میرؔ، میر حسنؔ اور شیفتہؔ خود تذکرہ نگار ہیں لیکن انھوں نے اپنے تذکروں میں اپنے معاشقوں کا سراغ نہیں دیا پھر بھی۔ دوسرے تذکرہ نگاروں نے راز کو راز نہ رہنے دیا اور وہ سب کچھ کہہ دیا جو ایک بے لاگ سوانح نگار ہی کہہ سکتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نکات الشعرا کے متعلق لکھتے ہیں کہ "تنقید سخن کے علاوہ مختلف اشخاص کی سیرت کے متعلق اس قدر برہنہ اور دل شکاف رائیں پائی جاتی ہیں۔ جن کو پڑھ کر واقعی حیرت ہوتی ہے۔ ایک تو یوں بھی یہ بات زمانے کی فضا کے خلاف تھی پھر یہ بات اور بھی مستزاد ہوئی کہ معاصرین پر رائے زنی کرتے ہوئے میرؔ نے ان کی دل شکنی کی مطلق پروا نہیں کی، لیکن یہ چیز میر تقی میرؔ ہی تک محدود نہیں ہے بلکہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے بھی اکثر یہی بے باک روش اختیار کی ہے۔ اور نجی زندگی کی ایسی جزئیات و تفصیلات پیش کر دی ہیں کہ اگر ہم انھیں مختلف تذکروں سے یکجا کریں تو ہر شاعر کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آسکتی ہے۔ لیکن ضرورت ہے قدیم تذکروں کو چھاننے کی۔ یہ کام بہت مشکل ہے۔ ہاں ان کی کمزوریاں بغیر مطالعہ بھی گنوائی جا سکتی ہیں۔

کریم الدین نے طبقات الشعرا میں لکھا ہے کہ "تذکرے اور طبقات چونکہ شاخیں فن تاریخ کی ہیں خصوصاً زبان عرب اور فارسی میں اس قسم کی بہت سی تصنیف ہوئی ہیں۔ ان کی دیکھا دیکھی زبان اردو میں بھی اس طریق تصنیف کا استعمال کیا ہے"[۱] اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے قدیم تذکرہ نگار، تذکرہ نگاری کو تاریخ نگاری سے الگ چیز نہ سمجھتے تھے۔ اس لئے یہ ممکن نہیں کہ ان کے تذکروں میں تاریخ کے اوصاف نہ پائے جاتے ہوں۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سنین اور ادوار کے تعین کا اہتمام نہیں کیا گیا۔ واقعات و حالات کی تدوین و ترتیب بھی تاریخوں اور سنوں کا لحاظ رکھ کر نہیں کی گئی۔ اس کے باوجود یہ تذکرے تاریخ و عہد کے احساس و اظہار سے یکسر خالی نہیں ہیں۔ ابتدائی تذکروں میں زبان و بیان کے عہد بہ عہد ارتقاء پر تاریخی تبصرے تو نہیں ملتے لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ قدیم و جدید ادوار اور اسلوب شعر و ادب کی تبدیلیوں کا شعور ان میں پایا جاتا تھا۔ چنانچہ قائمؔ نے مخزنِ نکات مولفہ ۱۱۶۸ھ میں شعرا کے خاص ادوار قائم کئے ہیں اور دکنی و شمالی ہند کے شعرا پر غیر جانبدارانہ تنقیدی رائے دے کر معاصر شعرا کے مراتب متعین کئے ہیں[۲]۔ قائمؔ کے بعد میر حسنؔ نے بھی یہی روش اختیار کی ہے اور ہر دور کو متقدمین، متوسطین اور متاخرین میں تقسیم کر کے شعرا کا ذکر کیا ہے۔ گلزار ابراہیم مولفہ ۱۱۹۸ھ اور گلشن ہند مولفہ ۱۲۱۵ھ میں تاریخ نگاری کے عناصر اور بھی نمایاں ہو گئے ہیں۔ گلزار ابراہیم کے مصنف علی ابراہیم خاں چونکہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم تھے اور اعلیٰ عہدے پر فائز تھے اس لئے انھیں شعرا کے حالات جمع کرنے میں بڑی آسانیاں تھیں چنانچہ انھوں نے اکثر تاریخ پیدائش و وفات کا تعین کیا ہے۔ شعرا کے حالات دخط و کتابت کے ذریعہ فراہم کئے ہیں اور ان خطوط کے اقتباسات بھی دئیے ہیں۔ گلشن ہند میں مرزا علی لطف نے حالات کو مزید تفصیلی اور با وثوق بنانے کی کوشش کی ہے۔ گارساں دتاسی چونکہ مستشرق ہے اس لئے اس کا نقطۂ نظر تذکرہ نگاری کے باب میں بہت مختلف ہے۔ وہ تاریخ ادب ہندوستانی پہلی جلد میں اردو زبان و ادب کی پیدائش اور ارتقاء پر بحث کرتا ہے اور دیباچہ میں اردو شاعری کے مختلف ادوار کا جائزہ لے کر حالات لکھتا ہے۔ کریم الدین بھی طبقات الشعرا میں گارساں کے پابند نظر آتے ہیں اور اردو شاعری و ادب کی تاریخی حیثیت سے موضوع بحث بناتے ہیں۔ گلستان سخن، انتخاب دواوین، اور خزینۃ العلوم کے دیباچے بھی تاریخی اعتبار سے نہایت اہم ہیں۔

۱؎ دیباچہ طبقات الشعرا ہند مطبوعہ ۱۸۴۸ء

۲؎ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو "اردو کے قدیم تذکرے" از حبیب اللہ غضنفر مطبوعہ اردو جنوری و اپریل ۱۹۵۳ء

ان میں مختلف ادوار کے اسلوب سخن، زبان و بیان کی تبدیلیوں اور کلام کے محاسن و معائب کا ذکر آیا ہے۔ نتیجۃً ہمیں ان تذکروں کے ذریعہ اکثر شعراء کا سال وفات، تاریخ پیدائش، سکونت، ولدیت، شاگردی، استادی، مزاج، پسندیدہ صنف انداز سخن گوئی۔ طرز ادا اور اس کا شاعرانہ مرتبہ کم و بیش ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ "شمیم سخن" اور آب حیات میں تذکرہ نگاری گویا تاریخ کی سرحدوں میں براہ راست داخل ہو جاتی ہیں۔ ان میں ہمیں وہ سب کچھ مل جاتا ہے جو کسی قدیم ادبی تاریخ سے توقع کی جاسکتی ہے۔

لیکن تذکروں کا تاریخی مواد صرف شعراء کے حالات زندگی یا ان کے کلام پر تنقید و تبصرہ تک محدود نہیں ہے۔ ان میں بعض تحریکوں، ادبی روایتوں، شعری محفلوں، سماجی رسموں اور اخلاقی قدروں کا سراغ بھی ملتا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی نکات الشعرا پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اگر تنقید ایک سماجی عمل ہے تو اس سے سماجی حالات بھی واضح ہو سکتے ہیں۔ میر کی تنقید وں سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ:۔

۱۔ اس زمانے میں ہندو اور مسلمانوں میں بڑا اتحاد اور میل جول تھا۔ اور بعض شعرا قید مذہب و ملت سے آزاد تھے۔
۲۔ اہل قلم، اہل سیف بھی تھے اور سخن فہمی و شمشیر شناسی میں تضاد نہیں تھا۔
۳۔ درویشی اور شاعری دوش بدوش چلتی تھیں۔
۴۔ زمانہ پر ایک انحطاطی رنگ چھایا ہوا تھا۔ اس لئے بعض شعرا ہزل کی طرف مائل تھے۔
۵۔ مشاعرے معاشرت کا جزو بن گئے تھے اور ان کی حیثیت ادبی جلسہ کی ہی نہیں تھی۔ تنقیدی ادارے کی بھی تھی۔
۶۔ سلطنت مغلیہ کے زوال کے ساتھ فارسی بھی زوال پذیر تھی اور اس کی خاکستر اردو کے لئے سامان وجود بنگئی تھی"[1]

یہ باتیں نکات الشعراء تک محدود نہیں ہیں۔ سماجی زندگی کی یہ تفصیلات دوسرے تذکروں میں بھی ملتی ہیں اور ادبی تاریخ نگاری کے لئے بیش بہا سرمایہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔

---

[1] میر تقی میر، حیات اور شاعری صفحہ ۵۳

سوانح نگاری کیا ہے ؟

(ڈاکٹر عبدالقیوم)

سوانح تاریخ کی ایک شاخ ہے لیکن بعض خصوصیات کی وجہ سے اس کا شمار ادب میں بھی کیا جاتا ہے ۔ اب سوانح محض انسان کی پیدائش ، خاندان تعلیم مشاغل زندگی اور وفات کا بیان ہی نہیں بلکہ کسی فرد کے ظاہر و باطن ، عادات واطوار ، اخلاق و معاشرت ، وراثت اور نفسیاتی کیفیت اور اس کی زندگی کے نشیب و فراز کی داستان بن گئی ہے ، اب سوانح نگار کے لئے وہ تمام باتیں دلچسپی کا باعث ہیں جس سے شخصیت کی تعمیر اور ایک مکمل تصویر کے بنانے میں مدد ملے اس میں سطحی واقعات اور ظاہری حالت بیان کر دینے سے زیادہ باطنی کیفیت ، نفسیاتی حالت ، ذہنی ارتقار ، رجحانات اور خوبیاں و کمزوریاں دکھانا مقصود ہوتا ہے تاکہ ایک واضح تصور ابھر کر سامنے آ سکے ۔ اب انسان کو محض نیکی اور شرافت کا مجسمہ اور بدی کا پتلا بتانا فرسودہ ہو چکا ہے بلکہ اب بشریت کے عناصر لطافت اور کثافت دونوں کی آمیزش سے ترکیب پاتے ہیں ۔ وہ بیک وقت معصوم بھی ہے اور خودغرض بھی ، وہ جامع اضداد بھی ہے ، وہ اپنی آپ تردید کرنے والا بھی ۔ جدید نفسیات نے زندگی اور فرد دونوں کے مطالعے کو بہت دلچسپ بنا دیا ہے ۔ اب رموز زندگی کو سلجھانے اور واضح کرنے میں جدید علوم سے بڑی مدد لی جا رہی ہے ۔ صرف واقعات کا سلسلہ وار بیان کر دینا فنی اعتبار سے کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ انتخاب ، واقعات اور معمولی جزیات تک رسائی حاصل کرنا ضروری ہو گیا ہے ۔ اظہار بیان میں ایک مخصوص سلیقہ اور واقعات کی تدوین میں حسن ترتیب بنیادی اور اہم چیز ہو گئی ہے ۔ اب سوانح واقعات کی کھتونی نہیں بلکہ ناول کے انداز پر ایک دلچسپ تخلیق ہے ۔ جس میں زندگی کے خد و خال ابھرتے اور کردار کے اساسی پہلو سامنے آتے ہیں ۔ اس طرح فرد کی زندگی نہ صرف زیادہ جاذب نظر ہو جاتی ہے بلکہ نیچرل بھی معلوم ہوتی ہے ۔ سوانح نگاری کے فن کی اس طرح وضاحت کی جا سکتی ہے ۔

۱ ۔ شخصیت کا انتخاب	۵ ۔ نتائج
۲ ۔ شخصیت کا ارتقار	۶ ۔ منصفانہ
۳ ۔ واقعات کا انتخاب	۷ ۔ شخصی
۴ ۔ ترتیب	۸ ۔ اسٹائل

انسان کی زندگی واقعات کا خزانہ اور مسائل کا پشتارہ ہے اور ان میں سے ہر واقعہ اپنے اندر ایک کشش رکھتا ہے اور انھیں واقعات کی کڑیوں سے زندگی کا سلسلہ مرتب ہوتا ہے لیکن سوانح نگار کے لئے ہر واقع اہم نہیں ۔ اسے

تو واقعات کے گھنے جنگل سے ان واقعات کا انتخاب کرنا ہے جو فرد کی ذات پر روشنی ڈال سکیں۔ وہ ہر واقع کو نہیں بیان کرسکتا۔ ہر واقعہ نہ تو اہم ہوسکتا ہے اور نہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس پائے کا کہ ہیرو کی زندگی کے خدو خال نمایاں کر سکے، اس لئے سوانح نگار کے لئے واقعات کا انتخاب اہم مسئلہ ہے۔ وہ کس واقع کو لے اور کسے نظر انداز کردے۔ کسی واقعے کی اہمیت اس بات سے متعین کی جاسکتی ہے کہ اس سے کسی فرد کی زندگی میں کتنا بڑا انقلاب آیا۔ دلچسپ اور جاذب نظر واقعات کے یہ پہلو اپنی جگہ پر اہم ہیں۔ لیکن ایک سوانح نگار کے لئے وہی واقعہ اہم ہے جس سے کردار پر روشنی پڑتی ہو۔ خواہ وہ واقعہ غیر اہم کیوں نہ ہو۔ نپولین کی زندگی میں عام لوگ اس کی فتوحات کو بڑی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس کے سوانح نگار کے لئے وہ چھوٹے چھوٹے اختلافات اہم ہیں جو نپولین اور اس کے بھائی کے درمیان پیدا ہوئے۔ یا سرسید کا نوکر کو مارنا، کسی شخص کا گفتگو کرنا، یا دوستوں سے بے تکلف باتیں زندگی کی حقیقتوں کو آشکارا کردیتی ہیں۔ اسی طرح بڑے بڑے واقعات ضروری نہیں کہ کردار کو اجاگر کرنے میں مدد دیں۔ اس سلسلے میں کسی کلیہ کو پیش کرنا بھی مشکل ہے بلکہ واقع کی نوعیت پر اس کا انحصار ہے۔ واقعات کی اس کانٹ چھانٹ، اور کتر بیونت سے بظاہر زندگی کا تسلسل ختم ہوتا نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے کیونکہ عدم تسلسل کے باوجود بھی واقعات کا سلسلہ ملتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس کے لئے حسن تصور اور حسن ترتیب شرط ہے۔ تمام کڑیاں ایک دوسرے سے مل جائیں گی اور اس کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں کسی قسم کی دقت پیش نہیں آئے گی۔ آکسفورڈ ڈکشنری میں سوانح کو ادب کی شاخ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی سوانح میں ادبیت اور حسن ترتیب پر خاص طور سے بہت زور دیا گیا ہے۔ نقادان فن سوانح میں صداقت اور سچائی پر بہت زور دیتے آئے ہیں لیکن محض صداقت اور خشک واقعات ہی سوانح میں دلچسپی نہیں پیدا کر سکتے۔ بلکہ اظہار بیان کی خوبی اور خوش اسلوبی کو بہت دخل ہے۔ ڈاکٹر جانسن نے سوانح کو ادب کی ایک شاخ قرار دیا ہے اگرچہ اس میں شعوری طور پر ایک فرد کی زندگی کو مربوط کیا جاتا ہے۔ اس لئے اس شعور میں تاریخ سے مدد لی جاتی ہے۔ لیکن اس کی تخلیقی صفت اور دلچسپی پیدا کرنے کی ضرورت نے ادبی اوصاف سے اس کا دامن باندھ دیا ہے اس لئے ایک سوانح میں تاریخ، فرد واحد اور ادبی چاشنی، تینوں کی آمیزش ہوتی ہے اور یہی حسن ترتیب اس کے حسن کا سبب بن جاتی ہے۔ "سوانح نہ تو تاریخ ہے اور نہ افسانہ بلکہ وہ تاریخ کی بے دقعت سچائی اور افسانے کی غیر حقیقی زندگی دونوں کے درمیان کی چیز ہے"۔ سوانح کو محض واقعات کی کھتونی اور حالات زندگی کا ریکارڈ بنا دینا مناسب نہیں۔ ایسی سوانح "نہ تاریخ کے زمرے میں آتی ہے اور نہ فن سوانح نگاری کے معیار پر پوری اترتی ہے"۔ سوانح میں ہیرو کی ذہنی کیفیت تک پہنچکر اسے ٹٹولنا اور اس کی شخصیت کے اتار چڑھاؤ کو گرفت میں لے لینا ایک اچھے سوانح نگار کا بنیادی فرض ہے اور پھر ان الجھنوں کو بڑی خوبصورتی دیانت اور سب سے زیادہ بے باکی سے بیان کرنا لازمی ہے۔ اس کی یہی فنی ترتیب اور تنظیم سوانح کی اساس ہے۔ مثلاً انگریزی زبان میں خالص سوانح نگاری کی داغ بیل ڈالنے والا ڈاکٹر جانسن ہے۔ وہ سوانح میں سچائی کا صراحت اور نفسیاتی کیفیت کے اظہار پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے سوانح نگار باسول نے فراغ دلی اور کشادہ قلبی کو اس سے بھی زیادہ عام کیا اور جانسن کی سوانح لکھ کر انگریزی ادب میں ایک بلند مقام حاصل کیا۔ اس کی تالیف سے فن سوانح میں ایک نئے انداز کی ابتدا ہوئی۔ اس نے سوانح کے تمام اجزا کو ایک وحدت میں پرو دیا۔ جو اس سے پہلے انگریزی ادب میں کسی اور سے نہ ہوسکا تھا۔ اس کامیابی میں جانسن سے قربت کو بھی بڑا دخل ہے۔ غرض کہ باسول نے فن کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی اور سوانح میں محض واقعات کا طومار،

کھڑا کرنے کے بجائے اسے دلچسپ چیز بنا دیا جس سے فنی طور پر آگے بڑھنے کے امکانات زیادہ روشن ہوئے۔ اس نے ہر واقعے کو خود بولنے کی اجازت دی ہے اور کسی واقعے کو اپنے ذاتی تاثرات سے آلودہ نہیں ہونے دیا مگر اردو سوانح عمریوں میں عقیدت اور ذاتی تاثرات نے فنی خوبیوں کو آگے نہیں بڑھنے دیا۔ اس خامی کا شکار مولانا حالی بھی ہیں اور مولانا شبلی بھی سید سلیمان ندوی نے تو ذاتی خیالات کو حقائق پر ترجیح دی ہے۔ سوانح میں جہاں انتخاب واقعات کا مسئلہ اہم ہے وہاں ہیرو کے انتخاب میں بھی ایک خاص سلیقے کی ضرورت ہے۔ یعنی یہ بات ہمیشہ مدِ نظر رہنی چاہئے کہ کس شخص کی زندگی میں مواد اس قدر موجود ہے جس سے ایک اچھی سوانح کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے خطوط، ڈائری، توزک، یادداشتیں، اعترافات، ہم عصروں کی شہادتیں۔ ذاتی واقفیت تاثرات اور خود نوشت سوانح عمریاں فراہمی مواد کیلئے بہت مددگار ثابت ہو سکتی ہیں جو خود بھی سوانح ہی کی ایک قسم ہیں لیکن مکمل سوانح نہیں ہو سکتیں۔ مگر انتخاب کا یہ دائرہ محدود نہیں ہونا چاہئے یا کسی عقیدے کا پابند بھی نہیں ہونا چاہئے۔ اکثر مصنفین ایسے موضوعات انتخاب کرتے ہیں جو قومی زندگی میں مدت سے بجتے چلے آئے ہیں یا ایسی سرزمین میں تخم ریزی کرتے ہیں جس میں شادابی بہت ہو۔ جیسے اردو میں مولانا شبلی۔ اصل سوال مواد کی فراہمی ہے بسا اوقات بعد زمانی و مکانی کے سبب مشہور سے مشہور شخصیتوں کے حالات بہم پہنچانا مشکل ہو جاتا ہے ضرورت ہے کہ اول تو ایسی شخصیتوں کا انتخاب کیا جائے جو نمایاں ہوں اور جن کی زندگی مسلسل نشیب و فراز سے دوچار رہی ہو۔ جہاں تک شخصی خوبیوں کا تعلق ہے وہ صرف ہیرو کی زندگی میں نہیں، عام انسانوں میں بھی مل جاتی ہیں اردو میں دیو مالی اور نور خاں کے مرقعے اسی ذیل میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ محض خوبیوں کی بہتات ہی سوانح نگاری کے لئے دلچسپ موضوع نہیں بلکہ شخصیت کا تنوع رنگا رنگی اور اتار چڑھاؤ بھی اس کے محبوب موضوع ہو سکتے ہیں۔ روسو[1] نے اعترافات لکھتے وقت یہ کہا تھا کہ " میں ایسے کام کی ابتدا کر رہا ہوں جس کی نہ پہلے کوئی مثال ہے اور نہ آئندہ اس کی پیروی کی جائے گی کیونکہ میرا مقصد ایک ایسا مرقع تیار کرنا ہے جو ہر اعتبار سے نیچر کے مطابق ہو اور جس آدمی کا مرقع ہے وہ میں خود ہوں۔"

سوانح میں اپنے دور کی تاریخی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی کشمکش کا اظہار ہوتا ہے، بغیر اس کے کوئی سوانح مکمل نہیں ہو سکتی کیونکہ ہیرو جس ماحول میں پرورش پاتا ہے۔ اس کے اثرات اس کی زندگی پر حاوی ہوتے ہیں۔ اس لئے کسی فرد کی سیرت اور ذہنی ارتقاء بغیر اس دور کی تمدنی زندگی کے نہیں سمجھا جا سکتا۔ لیکن یہاں بھی وہی باتیں بیان کرنا چاہئیں جو ہیرو کی زندگی سے براہ راست تعلق رکھتی ہوں۔ تاریخی و سماجی پس منظر اس حد تک ہونا چاہئے کہ ہیرو کے کردار پر روشنی پڑ سکے۔ محض تمدنی زندگی کی آئینہ داری بیوگرافر کا موضوع نہیں ہوتی۔ ایک اچھی سوانح میں یہ پس منظر اس طرح ملا جلا نظر آنا چاہئے کہ نہ تو شخصیت اس میں چھپ کر رہ جائے اور نہ محض شخصیت ہی کا غلبہ رہے۔ ایڈمنڈ گاس (EDMOND GOSSE) صحیح لکھا ہے۔

"TO UNDERTAKE THE LIFE AND TIMES OF ANY BODY
IS ALWAYS A MISTAKE."

---

[1] Confessions of J-J. Roaseo I

(بحوالہ خود نوشتہ سوانح عمری از جناب رائے " ادبی دنیا " فروری ۱۹۳۰ء)

چونکہ بیوگرافی کا مطالعہ ایک حد تک فرد کی زندگی تک محدود رہتا ہے۔ اس لئے بہت سے غیر تاریخی واقعات بھی کوئی مفید نتیجہ برآمد نہیں کرتے۔ مثلاً پیدائش اور موت جو بیوگرافی کے لازمی عناصر ہیں۔ انھیں بھی اس طرح مربوط ہونا چاہئے کہ وہ شخصیت کا جزو ظاہر ہوں اور اس سے شخصیت میں مرکزیت کا پتہ چلے۔" مدبروں کی لائف لکھنا بڑا مشکل کام ہے۔ ایسی شخصیتوں کی زندگی میں مصلحتوں، حکمت عملیوں اور مکمل وسیاسی معاملات کی اس قدر کثرت ہوتی ہے کہ ذاتی خوبیاں وکمزوریاں بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جاتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس بات پر توجہ ہوتی ہے کہ اس کا مزاج کیسا ہے اور اس کے نظریات کیا ہیں لیکن صرف ان باتوں سے سوانح نگاری کی کٹھن منزل طے نہیں ہو سکتی شخصیت کی پیچیدگیاں سوانح نگار کے لئے بڑی پریشانیوں کا سبب بن جاتی ہیں اور اس کا دماغ ان گتھیوں کو سلجھاتے سلجھاتے پریشان ہو جاتا ہے۔ دراصل " ایسے ممدوح بڑے پرخطر ہوتے ہیں"۔ جب کوئی انگریز گلیڈاسٹون کی سوانح حیات پڑھتا ہے تو اس کے تعصبات ذاتی اسے کتاب کا صحیح اندازہ قائم کرنے سے روکتے ہیں"۔ اسی طرح ڈزرائیلی ایک سیاسی مدبر تھا۔ سیاست اور ملکی ضروریات اور اس کی خواہش ایک دوسرے میں ایسی گتھی ہوئی ہیں کہ اس کی لائف میں کن سیاسی واقعات کو جگہ دی جائے اور کونسے واقعات نظر انداز کئے جائیں، مثلاً اسکی سوانح میں انیسویں صدی کی انگریزی اور یورپین سیاست کے بہت سے واقعات و مسائل کا ذکر ناگزیر ہے مگر ایک سوانح نگار کو یہاں بھی اپنے آپ کو محدود کرنا ہوگا کیونکہ اس کے موضوع سے متعلق وہی واقعات ہو سکتے ہیں جنھوں نے ڈزرائیلی کے کردار پر اثر ڈالا ہو۔ مولانا شبلی نے "الفاروق" میں ایسے واقعات کثرت سے داخل کر دئیے ہیں جو براہ راست فاروق اعظم کی زندگی اور کردار پر کوئی اثر نہیں ڈالتے ہیں۔ جدید نفسیات نے بیوگرافر کے لئے ہیروز کی باطنی کیفیت تک پہنچنے کے امکانات زیادہ واضح کر دئیے ہیں۔ اور بیوگرافی کے فن کو بہ حیثیت مجموعی ایک نئے رُخ سے آشنا کیا ہے جس کے سبب انسان کے مطالعہ میں بڑی دلچسپی لی جا رہی ہے۔ یہ دلچسپی پہلے بھی تھی لیکن اس کی ماہیت دوسری تھی آج باطنی حقیقت کی تلاش جاری ہے۔ اب سوانح میں حالات سے زیادہ سیرت پر نظر رکھی جاتی ہے اور سوانح نگار کسی مخصوص فلسفے یا علمی نظام کا پابند نہیں رہا اور نہ ہی محض کارناموں کو گنانا سوانح نگاری کی اہم ذمہ داریوں سے سبکدوش کرتا ہے انسان کے کارنامے خواہ کیسے ہی شاندار اور مفید کیوں نہ ہوں۔ ہمیشہ متنازعہ فیہ رہے ہیں۔ کارنامے اور ان کا بیان ہمیشہ مصلحتوں کے سہارے آگے بڑھتے ہیں۔ جو سوانح نگار ہیرو کو کسی مخصوص فلسفے یا نظام تمدن کے چوکھٹے میں جمانا چاہتا ہے وہ ہمیشہ حسب ضرورت رنگوں کو ہلکا اور شوخ کرتا ہے۔ سوانح میں یہیں سے ذاتی پسند اور ناپسند، تاثراتی کیفیت تعصبات اور سب سے بڑھ کر مداحی اور طرفداری کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے۔ نکلسن نے انگریزی سوانح نگاری کے ارتقاء میں اسے سوانح کے فن کا سب سے بڑا عیب قرار دیا ہے۔ انگلستان میں "WALTON'S LIVES" جس میں مصنّف کے جذبات وخیالات پھیلے ہوئے ہیں یعنی ایک طرح سے امتیازی حیثیت پیدا کرنے کا جذبہ ہے۔ اردو میں حالی نے بھی "حیات جاوید" میں کارناموں پر زیادہ زور دیا ہے اور خامیوں سے زیادہ بحث نہیں کی ہے لیکن امتیازی اور مرکزی حیثیت دینے کے عیب سے وہ بہت کچھ محفوظ ہیں اور اس وصف کو برقرار رکھنے کے لئے اس دور کی دوسری ہستیوں کو نشانہ نہیں بناتے، البتہ مولانا شبلی کی سوانح عمریوں میں یہ جذبہ کسی قدر موجود ہے وہ کارلائل کے افکار

لہ سوانح عمری صنفی نقطہ نظر سے از مہتاب رائے۔ ادبی دنیا جنوری سنہ ۱۹۳۰ء

سے متاثر تھے۔ خود کارلائل نے بنی نوع انسان کی تاریخ "THE HISTORY OF MANKIND" لکھی۔ اس کے نزدیک "HISTORY IS TO BE CONNECTED STORY OF GREAT MEN" تاریخ عالم بڑے بڑے آدمیوں کی تاریخ کا نام ہے۔ اس نے بڑی شخصیتوں کو پانے کے لئے ان کے تمام گردوغبار صاف کرنے کی کوشش کی ہے اور انھیں مناسب جگہ رکھا ہے۔ وہ بھی حقیقت کا متلاشی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بے حقیقت سوانح عمریاں نہ لکھنا بہتر ہے۔ محض سچائی اور تفصیل سے مکمل کی ہوئی سوانح گوارا تو ہو سکتی ہے لیکن حقیقی سوانح کے مرتبے کو نہیں پہنچ سکتی یہ رواج قدما میں عام تھا۔ وہ حالات زندگی کو اخلاقی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے تھے۔ جس کی وجہ سے حقائق نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔

یہ عام خیال ہے کہ سوانح کو پڑھ کر ناظر ضرور کوئی نتیجہ نکالنے پر مجبور ہے۔ کیونکہ کسی شخص کا کردار ایک زبردست ویلر بن جاتا ہے اور اس کے سہارے ہماری تمام ذہنی قوتیں عمل کی طرف راغب ہوتی ہیں۔ نقطۂ نظر یا نتیجے کا اخذ کرنا پڑھنے والے کا کام ہے۔ لکھنے والے کا نہیں۔ کیونکہ اس صورت میں حالات زندگی ذاتی پسند و ناپسند کی نذر ہو جائیں گے۔ دیانت اور غیر جانبداری کا پہلو ہاتھ سے جاتا رہے گا اور صداقت کا خون ہو جائے گا۔ جس سے سوانح کا فن ضرور مجروح ہو گا۔ فنی اعتبار سے یک رخی اور یک طرفہ سوانح یا مداحی، خواہ وہ کتنی ہی مدلل اور مربوط کیوں نہ ہو، بے جان سوانح ہے۔ عقیدت مندی، فنی اعتبار سے سوانح کے لئے سب سے زیادہ مہلک چیز ہے۔ اگرچہ عقیدت کے اس جذبے میں عزت و احترام کا جذبہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ لیکن احترام کے یہ معنی نہیں کہ حقائق سے آنکھیں بند کر لی جائیں۔ بقول سن ،، نرم دلی اور ہمدردی کا یہ مقصد نہیں کہ وہ نامناسب کاموں پر انسان کو آمادہ کرے۔ نوع انسان کو خطا و نسیان سے پاک سمجھے۔ اور انسان کو انسان ثابت کرنے کے بجائے فرشتہ بنا دے۔" ویسے کسی کی سیرت کو مسخ کرنا اور اس کی شخصیت کے کسی پہلو کو عام لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رکھنا بھی نامناسب ہے۔ کسی تصویر کو تراش و خراش کر بدصورت بنانا .... یا زیادہ حسن پیدا کرنا دونوں صداقت کے خلاف ہیں۔ باسول کی اگرچہ کم و بیش ربع صدی تک جانسن سے رفاقت رہی لیکن یہ طویل رفاقت اسے اپنے فرض سے غافل نہ رکھ سکی۔

عام انسانوں کی طرح فنکار بھی معاشرے اور سماج کا فرد ہوتا ہے۔ جو اس سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اور اپنے تجربات زندگی سے ماحول میں بہت کچھ اضافہ بھی کرتا ہے۔ اسے اس بات کا حق حاصل نہیں کہ فطرت کے اصلی اور حقیقی رنگ کو بدل دے یا ایک حاکم عدالت کی طرح حکم مطلق لگا دے۔ حتیٰ کہ اسے ایک رائے قائم کرنے کا بھی حق نہیں پہنچتا۔ اچھا سوانح نگار ہیرو کے متعلق کوئی نظریہ نہیں رکھتا بلکہ وہ اسے اس طرح پیش کرتا ہے جس طرح وہ اپنے دوستوں، عزیزوں کے درمیان چلتا پھرتا، اٹھتا بیٹھتا رہا ہو اور اس سے جو اعمال سرزد ہوئے ہوں۔ ڈاکٹر جانسن کا کہنا ہے کہ یہ سمجھنا غلطی ہے کہ سوانح کو دل بڑھانے والے واقعات یا پبلک کے لئے ضروری واقعات پر مشتمل ہونا چاہیئے۔

سوانح میں ایسے واقعات اور حالات ظاہر ہونے چاہئیں جن میں آپس میں مطابقت اور تعلق ہو اور جو ہمارے ذہنی اور دماغی رجحانات کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہو سکیں۔ سوانح میں اس شخصی رشتے کی کارفرمائی ایک امتیازی بات ہے اور سوانح کو تاریخ سے بھی رشتہ علیحدہ کرتا ہے۔ یہ تعلق سوانح میں ایک جگہ مجتمع ہو جاتا ہے مگر تاریخ میں

باقی نہیں رہتا، اس لئے یہ کہنا درست ہے کہ سوانح مصنف کی دماغی ساخت کا نتیجہ ہوتی ہے مگر اس کے ماحول اور سماجی حالات سے متاثر بھی ہوتی ہے۔ سوانح میں محض عام واقعات کا اعادہ اور تکرار دلچسپی کا سبب نہیں بنتے بلکہ ایک حد تک لطف میں کمی کرتے ہیں وہ واقعات جو پیدائش سے شروع ہو کر زندگی کے خاتمے تک کسی نہ کسی صورت سے چلتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کی رائے میں سوانح نگار کو سچائی؛ وضاحت اور نفسیاتی کیفیت پر توجہ دینا چاہئے، جو لوگ دوستی اور احترام کے پردے میں غلطیوں اور خامیوں کو چھپانے کی کوشش کرتے ہیں وہ یقیناً غلط راستہ اختیار کرتے ہیں اور بے تکلفی کو تکلف اور تصنع پر قربان کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ کمزوریوں کے دکھانے سے شخص مذکور کو تکلیف پہنچے گی۔ وہ یہ نہیں سوچتے کہ اس حقیقت شناسی اور سچائی کا اثباتی رُخ بھی ہے وہ یہ کہ اس واقعیت پسندی سے نہ صرف سوانح نگار ہی غلطیوں سے محفوظ رہے گا بلکہ صداقت کی بھی حفاظت ہو سکے گی جرمن سیرت نگار ژوائی انقلاب فرانس کی تاریخ میں لکھتا ہے "جب عدالت اور طبیب کے سامنے (بداخلاق) پر سے پردہ اٹھ سکتا ہے۔ تو کیا وجہ ہے کہ یہ فضول اخلاقی پابندیاں ایک سیرت نگار پر عائد کی جائیں جو تاریخی عدالت کا جج ہے اور جن کا فرض تاریخی حیثیت کے امراض کی تشخیص کرنا ہے۔" یعنی ژوائی کی رائے میں سیرت نگار کا کام انسانی فطرت کی عکاسی کرنا ہے اور جہاں یہ نہ ہو وہاں بے کیفی کا پیدا ہو جانا یقینی ہے۔ ایسی سوانح عمریاں بے حقیقت اور خشک ہو جاتی ہیں اور ایک اچھی سوانح افسانے کی غیر حقیقی اور تاریخ کی بے وقعت سچائی کے درمیان کی چیز ہے صرف صداقت وہ اہم چیز ہے کہ جو سوانح نگار کو ہر قسم کے الزام سے بچا لیتی ہے اور سوانح نگار فن کے بنیادی تصور سے ہٹنے نہیں پاتا، لیکن سچائی کے مفقود ہو جانے سے سوانح کا عدم اور وجود برابر ہو جاتا ہے۔ سچائی سے مراد کسی ایسی حقیقت کی تلاش نہیں ہے جس میں خیال کی آزادی پر ایسی پابندی لگ جائے کہ وہ سرِ مو جنبش بھی نہ کر سکے۔ باسول نے سچائی اور اظہار بیان کی دل کشی سے وہ کیفیت پیدا کی کہ اس کی سوانح میں تصویر کشی کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اس کے نادر مرقع "جانسن کی لائف" میں تصویر کشی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے بغیر کسی تعصب اور جانبداری کے جو تصویر تیار کی ہے۔ اسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے، حالانکہ انگریزی ادبیات کی تاریخ میں باسول کسی اہم عنصر کی حیثیت سے نمایاں نہیں۔ غالباً فن سوانح نہ تو بہت زیادہ ذہانت چاہتا ہے اور نہ غیر معمولی بصیرت کا محتاج ہے بلکہ اس کے لئے ایک مخصوص صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ نکلسن[1] کے الفاظ میں باسول میں ایسی قابلیت موجود تھی یعنی دماغی زندہ دلی، خاص قسم کی آزاد ذہانت، تاثراتی کیفیت سے بلند کشادہ دلی اور متجسس دماغ یہ صلاحیتیں بیوگرافی کی مشکل راہوں کو آسان کر دیتی ہیں۔

باسول نے جانسن کی قربت سے بھی فائدہ اٹھایا اور زیادہ تر انھیں واقعات پر زور دیا ہے جو بعد کی زندگی کے ہیں اور تمام واقعات کو من وعن بیان کر دیا ہے۔ حالی نے بھی بعد کی زندگی اور واقعات پر زور دیا ہے کیونکہ سرسید سے اسی دور میں ان کی رفاقت کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اگلے پچھلے واقعات میں دوسرے ذرائع سے رنگ آمیزی کی ہے۔ مگر حالی شخصیت کے عناصر کو اس قدر کشادگی اور بے باکی سے نہیں بیان کر سکے۔ جیسے باسول

[1] THE DEVLOPMENT OF ENGLISH BIOGRAPHY BY H. NICOLSON ON BOSWELL FORMULA.

نے بیان کئے ہیں۔ درحقیقت باسول کا یہ بڑا کارنامہ ہے اس نے نہ صرف فن کے اعتبار سے سوانح نگاری کو تقویت پہنچائی بلکہ سوانح کے تمام اجزا کو ایک وحدت میں پرو دیا اور اس میدان میں اپنے تمام پیش رووں پر سبقت لے گیا اور سوانحی ادب میں لطیف طرز سوانح کا موجد بنا۔ دنیا نے دیکھ لیا کہ سچی محبت بھی حقیقی تصویر کشی کی راہ میں حائل نہیں ہو سکتی اور عقل و جذبات کی بہترین آمیزش ہو سکتی ہے جو باشعور بھی ہے اور پر کیف بھی۔ جیسے اردو میں فرحت اللہ بیگ کا مرقع "نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی۔"

ذاتی دوستی اور محبت باہمی کے علاوہ مذہبی اعتقادات اور اثرات بھی سوانح نگار کے راستے میں حائل ہوتے ہیں جو سم قاتل ہیں اور اظہار حقیقت کے لئے بہت بڑی رکاوٹ بن جاتے ہیں۔ ان اثرات سے متاثر ہو کر فن کار ہیرو کو قدوسیت کے درجے میں لانے کے لئے ہر ممکن کوشش کرتا ہے اور اخلاقی دباؤ کے ماتحت کمزوریاں اور خامیاں ظاہر کرنے سے جھجکتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اصولی طور پر مرنے کے بعد کسی شخص کی کمزوریاں تلاش کرنا اس کے نزدیک غیر ضروری ہو جاتا ہے۔ وہ اس تلاش اور تجسس کو بے حرمتی کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس سے یہ مقصد نہیں کہ ضرورت سے زائد معائب اور کمزوریوں کو نمایاں کرنا سوانح نگار پر فرض ہے بلکہ ضروری ہے کہ بشر کو بشریت کی روشنی میں دیکھا جائے۔ جس طرح محض مداحی کرنا اس کا مسلک نہ ہونا چاہئے۔ اسی طرح معائب میں تکلفات کو بروئے کار لانا بھی نامناسب ہے۔ بہت سی باتیں تو دراصل ایسی ہوتی ہیں جو زندگی کے خاتمے کے ساتھ ہی دفن ہو جاتی ہیں اور جن سے کردار اور شخصیت پر روشنی نہیں پڑتی۔ ظاہر ہے کہ جو واقعات کبھی کبھی اضطراری، وقتی اور ذہنی خلفشار کے ماتحت وجود میں آجائیں وہ شخصیت کا جزو نہیں ہوتے۔ کیونکہ جہاں زندگی ایک اضطراری فعل ہے وہاں ایک نامیاتی عمل بھی ہے۔ حالات عمل کی ترتیب میں کسی شخصیت کو مادیت اور روحانیت میں تقسیم کر دینا بھی صحیح نہیں۔ اس طرح کی حد فاصل قائم کرنے سے زندگی پر روشنی نہ پڑ سکے گی۔ کیونکہ یہ دونوں چیزیں کوئی الگ شئے نہیں ہیں۔ بلکہ ایک ہی شخصیت کے دو عنصر ہیں۔ یہ تقسیم شخصیت کی غلط تفسیر ہے۔ یہ غلطی زیادہ تر ان سوانح نگاروں سے ہوتی ہے جو زندگی کو بعض اخلاقی اصولوں کا پابند دیکھنا چاہتے ہیں اور زندگی کا بہ حیثیت مجموعی مطالعہ کرنے کے بجائے اسے محض اخلاقیات کے تابع سمجھتے ہیں۔ حالانکہ فنی اعتبار سے سوانح میں کسی فلسفے یا نقطۂ نظر کا تلاش کرنا غیر ضروری ہے۔ عام طور پر ہر آدمی کا ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے اور خاص کر وہ لوگ جو زندگی کی پیچیدگیوں میں زیادہ الجھتے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو ضرور کسی نہ کسی فلسفۂ زندگی میں ڈھال لیتے ہیں اور انکی سعی اور محنت کی جولاں گاہ یہی محور ہوتا ہے۔ لیکن ایسی شخصیتوں کی لائف لکھنے والوں کو بھی اپنے آپ کو کسی نظام فلسفہ سے وابستہ نہیں کرنا چاہئے بلکہ اسے تو بہ حیثیت مجموعی ایسی فضا پیدا کرنی ہوگی کہ جس سے محض کوئی اچھی یا بری تصویر سامنے نہ آئے بلکہ زندگی کا ارتقاء اور اس کے نشیب و فراز واضح طور پر سامنے آجائیں۔ "ایک جدید سوانح نگار یہ واضح کرے گا کہ اس نے وہ اعمال کیوں، کیسے اور کس طرح کئے۔ یہ نہیں بتائے گا کہ اعمال اچھے تھے یا برے" لیکن عملی طور پر یہ بات یقینی ہے کہ ہم کسی سوانح عمری کو پڑھ کر کوئی نتیجہ ضرور نکالتے ہیں اور اس کی مشکلات سے اپنی مشکلات کا مقابلہ کرتے ہیں۔ دونوں کے ماحول اور حالات کا الگ الگ تجزیہ کرتے ہیں اور اس طرح اتفاق اور اختلاف کی دونوں کیفیتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ لانگ فیلو شاعر نے کسی جگہ صحیح لکھا ہے۔ "بڑے انسانوں کی زندگیاں ہمیں بتاتی ہیں کہ ہم اپنی زندگی کو بھی کامیاب بنا سکتے ہیں" یعنی ہم جب اپنی زندگی کا دوسرے کی زندگی سے مقابلہ کرتے ہیں تو اس کی زندگی سے حوصلہ حاصل کرتے ہیں

جس سے ہمارے عزائم بیدار ہوتے ہیں اور ہمیں اپنی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لئے وسائل اور ذرائع بھی دستیاب ہو جاتے ہیں۔ مگر انسانی فطرت میں متاثر ہونے اور متاثر کرنے کی صلاحیت بہ یک وقت موجود ہے۔ کسی شخص کے حیرت انگیز کارنامے پڑھ کر جہاں کچھ سبق حاصل کرتے ہیں اور اسرار زندگی تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ وہیں مرعوب بھی ہو جاتے ہیں حیرت واستعجاب کا یہ عالم ہمیں بہت سی عملی قوتوں سے محروم بھی کر دیتا ہے ...... اور ایک طرح کی بے بسی و بے چارگی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ پرستش اور پوجا کے تصور، اور مافوق الفطرت عناصر کی ابتدا یہیں سے ہوتی ہے۔ پھر یہی رجحانات شخصیت کے حقیقی مطالعے سے محروم رکھنے کا باعث بن جاتے ہیں اور سوانح نگار زیادہ تر ان اوصاف کے بیان کرنے پر صرف کر دیتا ہے جو ہیرو کو دوسرے انسانوں پر فوقیت دینے میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔ اس کی نظر کمزوریوں پر زیادہ پڑتی ہے اور وہ محاسن سے قطع نظر معائب کی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ فرانسیسی مصنف آندرے موروا نے بائرن، شیلے اور والٹر کے جو تذکرے مرتب کئے ہیں، وہ اپنی ظرافت اور زعفران زار کیفیت کے لحاظ سے بہت اہم ہیں۔" ایسے خشک سے خشک مضمون کو عام فہم انداز میں بیان کر دیا ہے کہ بڑے بڑے مدبر ہم جولیوں کی طرح ساتھ کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔" مگر یہ بیانات خواہ کتنے ہی جاذب نظر ہوں، ایک رخی تصویر سے مبرا نہیں کیونکہ " چھوٹے بڑے واقعات خلط ملط ہو جانے سے ممدوح کی حقیقی عظمت آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے اور کتاب کے خاتمے پر کوئی مخصوص شخصیت نہیں بلکہ عام شخصیت سامنے آتی ہے۔ ڈزرائیلی، موروا کا شاہکار ہے لیکن موروا کے یہاں اس کے تدبر و شواہد کے بجائے اس کی رنگین مزاجی کی طرف اشارے کئے گئے ہیں جس سے یہ شک گزرتا ہے کہ ایک ایکٹر کی داستان حیات ہے یا کسی دانائے روزگار اور مدبر کی زندگی ہے۔" اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے ڈزرائیلی کی زندگی کا دلچسپ مشغلہ سیاست کی بازیگری تھی جو اس کی زندگی پر حاوی ہو گئی تھی، اور دنیا کی نظر جب پڑتی تو اس کی سیاسی چالوں پر ہی پڑتی تھی، مگر اس کے پیچھے ایک اور شخصیت بھی تھی اور شخصیت کا باطنی پہلو سیاست گری کے مقابلے میں کم اہم نہیں۔ شخصیت کی تعمیر میں ان باطنی کیفیات اور دوسرے عناصر کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ بعض فنکار اس حقیقت تک پہنچنے میں زیادہ کامیاب ہوئے ہیں۔ مشہور جرمن مصنف لڈوگ کو اس میدان میں ممتاز جگہ حاصل ہے۔ اس نے اپنی سوانح عمریوں میں دعویٰ کیا ہے کہ " وہ باطنی اور ظاہری سیرت دونوں کے امتزاج سے ایک مکمل شخصیت بنا کر دکھانا چاہتا ہے کیونکہ شخصیت نہ جسم ہے اور نہ روح بلکہ دونوں سے مرکب ہے اس لئے سوانح نگار کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ ہیرو کی باطنی تاریخ لکھنے کی کوشش کرے۔ اس اصول کی رو سے کسی ہیرو کی زندگی کے معمولی واقعات اہم واقعات سے زیادہ مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ مثلاً نپولین کو یورپ کی سیاسی زندگی میں بڑا عالی مقام حاصل ہے۔ لوگ اس کے محیر العقول کارنامے اور غیر معمولی جرأت کے بڑے قائل ہیں۔ لیکن یہ سب ظاہری چیزیں ہیں۔ ان تدابیر کا سراغ اس کی زندگی کے باطنی سرچشموں میں پوشیدہ ہے۔" چونکہ ایک سوانح نگار کو صرف نپولین کی نفسیاتی کیفیت سے بحث کرنا ہے اور یہی شخصیت سیاسی اور سماجی زندگی میں نوع انسانی کی عظمت اور کمزوریوں کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ اس لئے رموز مملکت اور عاشقانہ راز و نیاز کا ذکر ایک ہی صفحے پر کیا ہے کیونکہ دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے اور دونوں ایک ہی شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ اگر ہم اس کے دل کی الجھنوں سے واقف ہو جائیں تو وہ اس کی سیرت کے سمجھنے میں اس کی جنگی تدابیر سے

---

[1] "عہد حاضر کے سیرت نگار" از عطاء اللہ کلیم۔ ادبی دنیا فروری سنہ ۱۹۴۷ء

زیادہ مدد دے سکتی ہیں۔ نپولین کی زندگی سے نوجوانوں کو سبق حاصل کرنا چاہیئے اور اس کے حسرت ناک انجام سے عبرت حاصل کرنی چاہیئے " سوانح نگار کے لئے محض لطافت بیان کافی نہیں بلکہ واقعات کے سلسلے میں ایسا ربط اور توازن درکار ہے جو نہ صرف شخصیت کو دلچسپ بنائے بلکہ قابل قبول بھی بنا دے۔ جو سوانح نگار اپنے ہیرو کے انجام سے پہلے ہی ناظرین کو آشنا کر دے کہ اس نے کیا سوانح لکھی اور وہ شخصیت کے پہلوؤں اور رموز کی کیا گرہ کشائی کر سکتا ہے۔ اسی طرح ہیرو کی عظمت کا پہلے ہی صفحہ پر اشتہار دینے سے بھی کتاب کی اہمیت کم ہوتی ہے۔ ابتدائی واقعات زندگی میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ وہ آگے چل کر شخصیت کے اہم جزو بنتے ہیں۔ اس لئے اچھے سوانح نگار ان واقعات میں دلچسپی کا رنگ بھرتے ہیں اور پھر انھیں واقعات کی مدد سے شخصیت کے سمجھنے میں مدد لیتے ہیں اور اس طرح شخصیت کا ایک حقیقی خاکہ کھینچنے میں کامیابی کی منزل قریب سے قریب تر ہوتی جاتی ہے اور وہ فضا پیدا ہو جاتی ہے جو ہیرو کی نشو و نما میں مدد دیتی ہے۔ مس روؔل نے کیٹس کی سوانح عمری کے دیباچے میں لکھا ہے " میرا مقصد یہ ہے کہ میں قارئین کے لئے ایسی فضا پیدا کر دوں کہ وہ کیٹس کے جذبات کا اندازہ قائم کر سکیں۔ ان کے ارد گرد اس قسم کا جال بننا چاہتی ہوں کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اثرات و حالات کے درمیان گھرا ہوا پائیں جن میں کیٹس گھرا ہوا تھا "[51]

باسوؔل نے " لائف آف جانسن " کے دیباچے میں تفصیلات پر خاص طور سے توجہ دی ہے۔ اس کا کہنا ہے:
" بعض نقاد سوانح کے تفصیلی واقعات اور مکالمات کی طوالت پر اعتراض کرتے ہیں۔ غالباً انھیں اس بات کی جسارت اس لئے ہوئی کہ وہ کبھی بڑی شخصیتوں سے وابستہ نہیں رہے۔ بیوگرافر کا بنیادی فرض ہے کہ وہ باہمی تعلقات سے فائدہ اٹھائے اسے طوالت سے گھبرانے کی ضرورت نہیں۔ اسے اپنی رائے پر قائم رہنا چاہیئے کیونکہ بچپن کے بعض واقعات آگے چل کر سیرت کی سچی شہادت ثابت ہوتے ہیں۔ آزادی، علو ہمتی، خود اعتمادی اور جوش انسان کی سیرت کے بہت سے گوشوں کو بے نقاب کر دیتے ہیں اور کردار کا اہم جزو بن جاتے ہیں۔ بشرطیکہ بچپن میں انھیں دبانے کی کوشش نہ کی جائے۔ " لیکن جدید سوانح نگار لٹن اسٹریچی تفصیلات کے حق میں نہیں ہے۔ وہ[52] بھاری بھرکم، مفصل اور مستند سوانح عمریوں کا مخالف ہے جن میں بغیر کسی انتخاب اور مرکزی تخیل کے صاحب تذکرہ کے متعلق واقعات کا ایک انبار جمع کر دیا جاتا ہے جس سے نہ پڑھنے والے کو دلچسپی ہو سکتی ہے اور نہ شخصیت کے خد و خال نمایاں ہوتے ہیں۔ لٹن اسٹریچی نے سوانح نگاری کو ہلکی پھلکی چیز بنا دیا جس میں افسانے کی دلچسپی اور نفسیاتی ژرف بینی کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ " اب بیوگرافی فقط سوانح نویسی نہیں رہی بلکہ سیرت نگاری ہو گئی ہے اور تذکرہ نویس کا کام فقط صاحب تذکرہ کے ظاہری کارنامے گنانا نہیں بلکہ اس کی شخصیت کو بے نقاب کرنا ہے اور اس کی نفسیاتی ساخت کی ایک روشن اور واضح تصویر کھینچنا ہے۔ "

اسٹریچی کے اصول کے مطابق ادبیت کو تقدم حاصل ہے۔ ناول اور سوانح میں فرق یہ ہے کہ ناول کے کردار فرضی اور سوانح کے حقیقی ہوتے ہیں۔ مشہور فرانسیسی سوانح نگار آندرے موروا نے اپنی ابتدائی سوانح عمریوں میں رومانی فضا پیدا کی اور بلاشبہ یہ فضا دلچسپ بھی ہے لیکن اس کے یہاں یہ فرق نہیں ملحوظ رکھا گیا کہ ایک سوانح کو

۵۱۔ دیباچہ " لائف آف جانسن "

۵۲۔ " شبلی نامہ " اکرام (جدید سیرت نگاری)

تاریخی ناول نہیں ہونا چاہئے۔ اگرچہ اس کی تعمیر میں دلچسپی کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے (EMINENT VICTORIAN)
اسٹریچی کا دیباچہ (PREFACE) جدید سوانح نگاری کا منشور (MANIFESTO) ہے۔ جس میں اس نے
ایجاز و اختصار، حسن انتخاب، آزادئ خیال، اظہار حقیقت، غیر جانب داری، بے تعصبی اور متعلقہ واقعات
کی ترتیب مناسب اور غیر جذباتی انداز کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیا ہے اور اب انھیں اثرات کو قبول عام حاصل
ہو رہا ہے لیکن مشرق میں یہ فضا ابھی تک ساز گار نہیں ہوئی۔ بسوط سوانح عمریوں کے ساتھ خود نوشت سوانح عمریوں
اعترافات اور مرقع نگاری کا مطالعہ بھی دلچسپ ہے۔

حالی اور شبلی

[سوانح نگار کی حیثیت سے]

ڈاکٹر سید شاہ علی

حالی اور شبلی

باقاعدہ سوانح نگاری کا آغاز حالی سے ہوتا ہے۔ ان کے بعد شبلی کا نمبر آتا ہے۔ یہ دو مصنف اپنی تمام کوتاہیوں کے باوجود اردو سوانح نگاری کے امام اور ان کی تمام تصانیف اردو ادب کا ایک وقیع حصہ اور دوسری زبانوں کے ادب کے مقابل اردو ادب کی سربلندی کا باعث ہیں۔ اور نثر کی تاریخ شاہد ہے کہ سر سید سے پہلے اس میں سوائے صوفیائے کرام کے ملفوظات کے۔ دکنی ادب کی نیم سوانحی اور نیم افسانوی یا نیم سیاسی و مذہبی مثنویوں۔ شاعروں کے بے سر و پا تذکروں اور ایک آدھ نام نہاد تالیف یا ترجمے کے اردو سوانح نگاری بلکہ اردو ادب کی کائنات میں بھی شاید ہی کچھ تھا۔ یوں تو اردو کی ہر صنف ادب سر سید کے زیر قیادت مغربی ادب سے متاثر ہوئی ہے لیکن بعض اصناف مثلاً مضمون نگاری سوانح نگاری، تاریخ وغیرہ کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ خاص طور پر ان کی مرہون منت ہیں۔ حالی کی حیات سعدی کے دیباچے میں بھی کچھ بحثیں اسی قسم کی ملتی ہیں۔ .... جن سے صاف ظاہر ہے کہ حالی کے مدنظر مشرقی نہیں مغربی انداز سوانح نگاری تھا کیونکہ عربی فارسی میں کسی اہل کمال کی کوئی مستقل سوانح عمری مشکل سے ملتی تھی۔[1] اس کے علاوہ اگرچہ مولانا حالی نے یہودیوں، یونانیوں، رومیوں اور عیسائیوں کی سوانح عمریوں اور پلوٹارک اور سترھویں صدی میں انگریزی سوانح نگاری کی خاص ترقی کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی تان جس پر ٹوٹتی ہے وہ وکٹوریائی عہد کی "حیات اور زمانہ" اور "حیات اور تصانیف" کی طرز کی ضخیم کئی جلدوں کی سوانح عمریاں ہیں چنانچہ لکھتے ہیں۔ "حال کی بیوگرافی میں اکثر مورخانہ تدقیق کی جاتی ہے اور واقعات سے منطقی طور پر نتائج استخراج کئے جاتے ہیں۔ مصنف کے کلام پر خوض کیا جاتا ہے اور اس کے عیب اور خوبیاں صاف طور پر ظاہر کی جاتی ہیں۔ اکثر ایک شخص کی لائف کئی ضخیم جلدوں میں لکھی جاتی ہے"[2]

حالی سے (جن کی معلومات تراجم اور سنی سنائی باتوں تک محدود تھیں) یہ توقع کرنا کہ وہ پلوٹارک، باسول اور لاک ہارٹ کے شاہکاروں کے مطالعہ سے اپنے لئے شاہراہ عمل معین کرتے، بے جا ہے۔ علاوہ بریں ہر عہد کے لوگوں کی طرح ان کا جدید ترین انگریزی رجحانات سے متاثر ہونا بھی فطری ہے۔ خصوصاً جبکہ سر سید اور ان کا پورا حلقہ مغربی تہذیب و ترقی پر ایمان بالغیب لا چکا تھا اور اس سے اس قدر مرعوب تھا کہ بات بات پر اس کا کلمہ پڑھتا تھا۔ ان جدید ترین رجحانات پر تنقیدی نظر کا خیال (بغیر کسی اپنے سرمائے کے) ایک خیال خام ہوتا۔ شبلی کی اس طرح کی خفیف سی باغیانہ کوشش میں لغزشیں ہماری رائے کو اور تقویت بخشتی ہیں۔ جب خود انگلستان میں یہ طریقہ وکٹوریائی عہد کی طرح نصف صدی سے زیادہ بہار پر تھا۔ اور یہ صرف بیسویں صدی کے اوائل میں تھا۔ جو نقاد اسے اپنی تنقید اور تجزئے کے تحت لا سکے تو بیچارے حالی اور شبلی سے ہم کس طرح اس کے برعکس توقع قایم کر سکتے تھے۔ جب ہم اس طریقے کا جائزہ لے چکیں گے تو اس نتیجے پر پہونچیں گے کہ یہ حالی کا ذوق سلیم اور ان کی سلامت روی تھی جو وہ پوری طرح اس رو میں بہہ گئے اور کچھ نہ کچھ سوانحی دلچسپی برقرار رکھی لیکن زیادہ تر انداز وہی رہا۔ یہ اردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ اردو کے بہترین ادیبوں کو تقلید کے لئے سوانح نگاری کے بہترین نمونے نہ مل سکے اور ان کے زمانہ میں

---

[1] مولانا حالی کی تصانیف میں ان کے استاد مولانا عبدالرحمن کی سوانح عمری بھی گنائی جا سکتی ہے۔

[2] حیات سعدی "دیباچہ" Essay on Ecclesiastical Biography 3rd Edition P. 263

اس سوانحی طریقہ کو عروج واقتدار حاصل تھا جسے فنی تنقید نے بعد میں مذموم قرار دیا۔

انیسویں صدی کے وکٹوریائی سوانح نگار اپنے موضوعات پر سچائی کی بجائے عزّت و وقعت کی چادر اوڑھانے کے قائل تھے یہ طریقہ باسول کے سوانحی جذبے کے برخلاف تھا جو کسی مرقع کی کامیابی کے لئے روشنی اور سائے دونوں کے امتزاج کو ضروری سمجھتا تھا اور اپنے پیر و مرشد جانسن کی بوالعجبیوں، عجیب وغریب نظریوں، بے ہنگم اور بے ڈھب عادتوں اور دیگر لغزشوں کا بھی اسی جوش وخروش سے ذکر کرتا تھا جیسا اس کی خوبیوں کا۔ وکٹوریائی عہد کے سوانح نگاروں نے اس کی تقلید صرف اس حد تک کی کہ مختلف دستاویزات، اصلاحات اور مرقع نما جات کو بے ہنگم طور پر یکجا کر دیا۔ ان کے اس عزت کے ڈھونگ نے حقیقی سوانح نگاری کے سوتے خشک کر دئے۔

مسٹر اسٹراچی Strachey اپنی ایک تصنیف کے پیش لفظ[1] میں جسے سوانح نگاری کا مینی فیسٹو Manifesto مانا گیا ہے، وکٹوریائی عہد کی سوانح عمریوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ "ان دو ضخیم جلدوں کو جن سے مردوں کی یادگار منانا ہمارا دستور ہے اور ان کے بے ہنگم مواد کے ڈھیر، بھدّے طرز ادا، ناگوار انداز مدح، انتخاب۔ ترتیب اور بے تکلفی کے افسوسناک نقدان کو کون نہیں جانتا ان سے ہم ایسے ہی آشنا ہیں جیسے ان کے مرتب کرنے والوں کے ماتمی جلوس سے، جس کی بے کیف وحشیانہ اور مردنی سی چھائی ہوئی فضا کا عکس ان کی تصانیف سے بھی جھلکتا ہے"[2] بنزل لکھتا ہے۔ میں کبھی اس پنی تلی اور ہموار سوانح عمری کا بغیر کرب و اضطراب کے احساس کے خیال ہی نہیں کر سکتا۔ ان میں سے ہر ایک میں آپ کو پیدائش، ولدیت، اسکول کے دن یونیورسٹی کی ابتدائی جدوجہد۔ پیشے کے انتخاب، شادی غیر ملکی سفر کے وہی عامیانہ اور آشنا عنوانات ملیں گے حتیٰ کہ آپ کی تھکی ہوئی نگاہ ایک نامناسب خوشی کے ساتھ بیماری، موت اور خصائل کے ویسے ہی آشنا الفاظ پر جا رکے گی۔[3] وکٹوریائی عہد کی سوانح عمریاں ایک دوسرے سے حیرت خیز مشابہت رکھتی تھیں۔ گویا ان کے عنوانات الجبرائی طرز اظہار اور نشانات ا، ب، ج X, Y, Z کے نمونے تھے (ملکہ وکٹوریہ کی زیر نگرانی لکھی ہوئی The Life of Prince Consort اس کی ایک زندہ مثال ہے) بدلتے ہوئے انسانی کردار اور حیات کے لامحدود تنوع اور نشیب وفراز کو انہوں نے ردی اور بھونڈے کاغذ کے پیرہن میں قید کر دیا تھا۔ عہد وکٹوریہ کے سنجیدہ لوگ سچائی سے متنفر تھے[4]۔ قراجی، فروڈ Froude کی حیات کارلایل پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہے "وکٹوریائی پبلک ایسی ہیرو پرستی کو نہیں سمجھ سکتی تھی جو ہیرو کی خامیوں کی پردہ دری کرے اور اس سادہ حقیقت سے منکر تھی کہ فروڈ کا جذبۂ پرستش اس کامل نوعیت کا تھا کہ وہ اپنی شبیہہ کی ایک ہلکی سی لکیر کی نظر اندازی کے تصوّر سے بھی گھبرا اٹھتا تھا۔" وکٹوریائی سوانح عمری کا لب ولہجہ بے حد سنجیدہ، خشک اور بے رونق، شکل میکانکی اور سخت اور اسلوب غیر ضروری طوالت اور صراحت کا حامل تھا۔ جو اصول سوانح نگاری کے خلاف تھا۔ انیسویں صدی کی سوانح عمریوں میں خالی تاریخی مواد کی بھرمار ہے وہ یا تو معاصری تذکرے ہیں یا ضخیم سیاسی اشتہار (پمفلٹ) یہ رجحان ان کے عنوان "حیات اور زمانے" سے بھی واضح ہے زمانے کے کسی بھی مناسب بیان میں فرد کی اہمیت کا فراموش ہو جانا لازمی ہے انہی کے متعلق گاس Gosse نے کہا تھا۔ کہ یہ تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں نہ سوانح نگاری سے میسن Massen میسن کی حیات ملٹن اور بہت حد تک مورلے کی حیات گلیڈسٹون،

---

[1] Eminent Victorious By Lytton Strachey "Preface".
[2] Eminent Victorian – Preface.
[3] Norfobister Dicta By Augustine Burel P. N. 12.
[4] Polhamy – Miniature P. 192-199.

بھی اس کے نمونے ہیں۔ تعلیمی مقصد سے مطابع لاتعداد دستی سوانح عمریاں شائع کرتے رہتے تھے اور مرحوم کے دوست، رشتہ دار اس کی فات کے کچھ ہی عرصے بعد یا حیات میں ہی فخر و عجب یا انس کے جذبے سے متاثر ہو کے اس کی یادداشتیں یا یادگاری مجموعے شائع کر دیتے تھے۔ گو شہرت عام اور بقائے دوام کا اسے کوئی حق پہونچتا ہو یا نہ ہو، یہ کافی ہوتا تھا کہ وہ اس کے معاصرین کی نظر میں ایک عارضی جگہ کا مستحق ہو

حقیقت یہ ہے کہ سوانح نگاری ہمیشہ سے اپنے زمانے کی روح کی ترجمانی کرتی رہی ہے۔ اور اس معاملے میں کوئی صنف ادب اس سے زیادہ حساس نہیں رہی ہے۔ یعنی کسی اور صنف ادب پر قاری کی ضرورت و اقتضائے اتنا نمایاں اور فوری اثر نہیں ڈالا ہے۔ چنانچہ سوانح نگاری کی ایجاد انسان کی یادگاری جبلت کی تسکین کے لئے ہوئی تھی۔ اس خواہش کے تحت خاندانوں نے کتبے، نوحے اور مرثیے۔ قبائل نے رزمیہ داستانیں اور کارنامے اور مذاہب نے "تذکرۃ الانبیا و اولیا" لکھوائے۔ مؤرخ ان کرنے اس میں اخلاقی اور فرقہ جاتی مقصد شامل کر لیا۔ فن سوانح نگاری کے مدت دراز تک ایک آزاد فن تسلیم نہ کئے جانے کی وجہ سے اس میں متواتر نشیب و فراز پیدا ہوئے۔ ان کا باعث انسانی شخصیت میں دوامی دلچسپی اور نفسیات کا ذوق تھا۔ اور یہ بھی مذہبیت کی پیداوار تھا۔ ان عہدوں میں جب کہ قاری خدا اور حیات بعد ممات پر یقین رکھتا ہے اس کی مرکزی دلچسپی ابدی حقائق سے ہے نہ کہ دنیاوی حقائق سے۔ ایسی حالت میں سوانح نگاری قیاسی، اخلاقی۔ موعظتی یا صرف سطحی بن کے رہ جاتی ہے۔ عہد و فکر، شک اور عدم تیقن کے دور میں انسانی اطوار سے دلچسپی ہوتی ہے اور سوانح نگاری استقرائی، تنقیدی، بے لاگ اور واقعیت پسند بن جاتی ہے۔ اگر سوانح نگاری قابل شناخت طور پر آزاد اور دیگر اصناف ادب سے الگ ہوتی تو عوامی مذاق سے آزاد ہوتی۔ اور جاندار بھی۔ لیکن وہ اب تک دیگر مفادات مثلاً تاریخ، افسانہ اور سائنس میں گھری ہوئی ہے۔ انیسویں صدی میں تو دنیا بھر میں مذہب پر سائنس کے حملوں نے لوگوں کے ذہن میں انتشار پیدا کر دیا تھا۔ لوگ کچھ مدت تک چوکڑی بھول گئے تھے اور وضاحت اور خود اعتمادی کی بجائے حالات کے از سر نو جائزے کی ضرورت محسوس کر رہے تھے لیکن روشنی نظر آنے تک ان کے خیالات و تصورات کا تتر بتر رہنا فطری تھا اور رجعت پسندی بھی بار بار مختلف طریقوں سے اپنا سر اٹھاتی تھی۔ ہر نئی اہم تحریک، تحریک، تخریب اور تعمیر کی قوتوں کو بروئے کار لاتی ہے چنانچہ سوانح نگاری کے صحیح تصور کے دوبارہ قایم ہونے سے پہلے فن سوانح نگاری کو بھی اسی انتشار کے عالم سے گذرنا پڑا۔ انیسویں صدی کے سوانح نگار اپنے فرض کے تصور کے ناقابل ہو گئے اور انھوں نے مذکورہ بالا تمام سوانحی مقاصد کو ملا جلا دیا تھا۔ جن کے جدھر سینگ سمائے چل کھڑے ہوئے۔ بعض نے جن کی آنکھیں یادگاری جذبے نے چندھیادی تھیں۔ مرثیے۔ اعتذار نامے اور دلکش داستانیں مرتب کیں۔ بعض نے مذہب کے زیر اثر سچے مرقعوں کی بجائے اخلاقی نمونے پیش کئے جو تاریخ کی طرف مائل ہوئے انھوں نے "حیات اور زمانہ" کا طریقہ اپنایا۔ جنھیں افسانوں نے للچایا انھوں نے تخیلی تصانیف لکھیں۔

حالی اور شبلی کی تصانیف میں وہ تنوع نہیں اور ان کے موضوع اس اعتراض کی زد میں نہیں آتے لیکن ان کا سوانحی مواد اور بیان اس سے بچ نہیں سکتا۔ چنانچہ حالی اور شبلی دونوں کے ہاں اخلاقی عنصر پایا جاتا ہے، دونوں ایک ہی وادی کے مسافر اور ایک ہی کشتی کے سوار ہیں۔ شبلی نے اس میں سوا اس کے کوئی جدت نہیں پیدا کی کہ کارلایل کی طرز پر تاریخی رجحان کو شامل کر لیا لیکن اس کے باوجود یہ ممکن ہے کہ ان دونوں کی انگریزی زبان اور ادب سے نامکمل واقفیت ہی ان کی بے راہ روی کے آڑے آئی ہو اور انھیں "چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی" کے برعکس اس کے غیر مرغوب بہاؤ میں پوری طرح بہہ جانے سے روکا ہو۔ چنانچہ (باوجود ان کی دو حصوں میں تقسیم کے) حیات سعدی اور یادگار غالب کا ہلکا پھلکا اور دلکش انداز بیان اپنی مثال آپ ہے۔ حیات جاوید ضخامت کی وجہ سے انیسویں صدی کے بعض مصائب و نقائص کو جھلکاتی ہے مثلاً غیر ضروری تفریح و طوالت قشنہ ترتیب مواد۔ بندھے بندھائے عنوان وغیرہ۔ در حالی کو موسلے سے بھی تشبیہہ دی جاتی ہے لیکن حقیقت میں انیسویں صدی کے پنے تلے فارمولا کا حیات جاوید پر اتنا زیادہ اثر نہیں ہے

جتنا ہو سکتا تھا، بلکہ بہت سے نکات ہیں، ممکن ہے ان کے ذوقِ سلیم کی وجہ سے ہو۔ اس بہترین سوانح نگار باسول کے اثرات کی جھلک بھی اس میں اسی طرح نمایاں ہے جس طرح شبلی کے یہاں کارلایل کی۔ باسول کے مقابل اگر کوئی سوانح نگار اردو کی طرف سے پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ حالی اور صرف حالی ہیں۔ اور حیات جانسن کی ٹکر کی کوئی اردو سوانح عمری اردو میں موجود ہو تو وہ حیاتِ جاوید ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ کچھ حد تک باسول اور حالی دونوں سوانح نگاروں اور ان کے ہیروؤں جانسن اور سرسید کی شخصیتوں اور ان کے مماثل تعلقات ہوں بہرحال باسول اور حالی کا سرسری مقابلہ بعض دلچسپ نکات پیش کرتا ہے۔

یعنی اس سلسلہ میں سب سے پہلی مشابہت جو ہم کو باسول اور حالی کی زندگی میں نظر آتی ہے وہ یہ کہ دونوں کا تعارف اپنے موضوعات کے خاص دوست اور چیلے تھے، دونوں کے موضوع ان سے عمر اور عظمت میں بڑے تھے۔ دونوں اپنی اپنی زندگی کی چھوٹی چھوٹی پریشانیوں میں مبتلا ہونے کے باوجود حیاتِ انسانی سے حد درجہ دلچسپی رکھتے تھے۔ دونوں کا حافظہ اور مشاہدہ تیز اور قوی تھا۔ ایک سوانح نگار کے لئے یہ بڑے ضروری اوصاف ہیں۔ دونوں خود پسندی سے عاری اور سادہ مزاج تھے۔ چنانچہ باوجود اپنے اپنے موضوعات سے گہرے تعلقات کے دونوں نے خود کو پس منظر میں رکھنے کی کوشش کی ہے۔ باسول نے پھر بھی فن کاری کے ساتھ کچھ حد تک اپنے جانسن کے تعلقات کی جھلک قاری کو دکھائی ہے لیکن حالی کا غیر ضروری حجاب تو ہمیں قابلِ اعتراض معلوم ہوتا ہے دونوں نے کوئی بہت ہی غیر معمولی دل و دماغ نہیں پایا تھا۔ یہ جواہر قابل میں شمار نہیں ہوتے تھے مگر دونوں بے حد محنتی اور صبر و سکون کے مالک تھے چنانچہ دونوں نے تقریباً اسی قدر مدت ان سوانح عمریوں کی تیاری یا تصنیف میں صرف کی ہے اور دونوں تصانیف کی ضخامت بھی تقریباً ایک سی ہے دونوں رواں اور عمدہ نثر لکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے (گو باسول حالی کی طرح مسلم ادیب نہ تھا اور حیات جانسن اور ہیبرڈس جرنل TA JOURNLE OF THE TOWR TO HEBRVIDES کے سوا اس کی کوئی تصنیف قابلِ ذکر نہیں ہے) دونوں سے پہلے خطوط، دستاویزات، لطائف و ظرائف گفتگو وغیرہ کا استعمال اپنی اپنی زبانوں میں رواج پا چکا تھا لیکن دونوں کی خوبی یہی ہے کہ انھوں نے پہلی مرتبہ ان سب طریقوں کے امتزاج سے کام لے کر اپنے موضوعات کی شخصیتوں کے بہترین مرقعے چھوڑے۔ گو حالی کے یہاں ذاتی حالات و جزئیات کی وہ فراوانی نہیں پائی جاتی ہے جو باسول کے یہاں ہے۔ مثلاً جانسن کی بھوری پاپوش، اس کے بے قاعدہ تکیے۔ اس کی گرد آلود ٹوپی۔ اس کے ناخن تراشنے کا طریقہ، اس کی چائے دانی اور بلی۔ سنتروں کے چھلکوں کا اکٹھا کرنا۔ بے طرح کھانا وغیرہ۔ لیکن سرسید کے ابتدائی حالات (تعلیم و تربیت وغیرہ) میں چھوٹی چھوٹی جزئیات و حکایات سے۔ ان کے بچپن اور ماحول کی تصویر کشی، اور ان کی تصنیف و تالیف، طرزِ تحریر۔ تقریر اور ریفارمیشن وغیرہ کے بیانات میں حالی نے کافی دلچسپی پیدا کر دی ہے۔ اور مجموعی طور پر بقول ڈاکٹر عبد اللہ "گویا حیاتِ جاوید کے اوراق میں ہمیں سرسید اپنی عظیم و جسیم بزرگانہ شخصیت سمیت کبھی چھینکوں پر لٹکتے اور کبھی بحث میں الجھتے نظر آتے ہیں[۱] اگر اس کے باوجود شیخ چاند مرحوم کے الفاظ میں[۲] حیاتِ جاوید کو وہ شہرت اور مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو اس کے ہیرو اور مصنف دونوں کے شایان ہے" تو اس میں دونوں کے مصالح و ناصح ہونے کو بھی دخل ہے۔

لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ باوجود مواد کی بے انتہا فراوانی کے باسول نے اپنی کتاب کو باب فصل یا حصوں میں تقسیم کئے بغیر بھی حیات جانسن سے مختلف آبدار موتیوں کو کامیابی کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں خود اعتمادی ہے اور اس نے شعوری طور پر اپنے فن اور ڈرامائیت سے کام لے کر حیات جانسن کو فلماد یا ہے اور اسے خود اس کی تصنیف کے بہترین ہونے کا احساس ہے

---

[۱] "مولانا حالی کے کتب سوانح" اورینٹل کالج میگزین دسمبر ۱۹۳۷ء سے فروری ۱۹۳۸ء تک

[۲] رسالہ اردو جولائی ۱۹۳۵ء ص ۳۳-۳۴

حالی صاحب یہاں رہ گئے ہیں۔ ان کے یہاں ان چیزوں کی کمی ہے اور انیسویں صدی کے طریقوں کے مدنظر انھوں نے اپنی تصنیف کو دو حصوں میں تقسیم کر کے حیات، کارناموں اور ان پر تبصرے کے علاوہ اس زمانے کے حالات۔ مذہب، معاشرت و سیاست، سوسائٹی۔ ماحول، معاصرین۔ خیالات و رجحانات وغیرہ پر حاوی اور جامع بحث کی ہے جس کی کئی باتوں کا اس قسم کی تقسیم کی وجہ سے بار بار اعادہ بھی ہوا ہے۔ حالی کو کچھ تو جلد سوانحی مواد کو سمیٹنے میں اپنی ناکامی کا احساس ہے اور کچھ یہ ان کا طبعی انکسار ہے۔ خود تسلیم کرتے ہیں کہ وہ اپنی کمزوریوں اور لغزشوں اور اس سلسلہ میں کسی کی مدد حاصل نہ ہو سکنے کی وجہ سے اس عجیب و غریب شخص کی بیوگرافی لکھنے کا حق ادا نہ کر سکے ہیں اور یہ امید کرتے ہیں کہ اس داغ بیل پر اور لوگ عمارتیں اٹھائیں گے۔ ہم دیکھتے رہے ہیں کہ یہ امید یادگار غالب کی طرح اس کے بارے میں بھی کبھی پوری ہوتی نظر نہیں آتی۔ یادگار غالب کی طرح اس میں جملہ لطائف و ظرائف کو تسلسل بند نہ کر سکنے، تصانیف کے اقتباسات، جگہ جگہ موعظت سے کام لینے وغیرہ کی طرف حیات جاوید پر تبصرے کے دوران میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ البتہ ان کی ایک حد تک ضروری خاندانی اور موروثی و اکتسابی خصوصیات کا مختصر بیان باسول سے جدید تر اور قابلِ تعریف چیز ہے۔

بہرحال حالی نے اپنی سلامت روی کو بہت حد تک اپنی تصانیف میں بھی برقرار رکھا ہے اور باوجود چند تشکیلی خامیوں کے جو غلط تقلید کا نتیجہ تھیں، سوانح نگاری کی اصل روح کو زیادہ صدمہ نہیں پہونچایا ہے کیونکہ (اپنے انکسار اور زمانہ کے انداز کے مدنظر انھوں نے ہزار اعتذار پیش کئے ہوں) ان کی تصانیف کا محرک جذبہ بنیادی طور پر سوانحی' یعنی ان کی ذاتی پسند پر مبنی تھا۔

اب ہم شبلی کی طرف توجہ کریں گے۔ شبلی کے ہاں بھی تقریباً وہ تمام اثرات پائے جاتے ہیں جو حالی کے یہاں ہیں یعنی وہی دو حصوں میں تقسیم' وہی حیات سے کارناموں پر زیادہ تفصیلی بحث، وہی تشریحی اور توضیحی انداز بیان، البتہ وہ کارلایل سے بہت متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ڈاکٹر عبداللہ کے شبلی کے اپنے شاگردوں کے ذریعہ انگریزی ادب سے استفادے[۵۱] اور مصر (EGYPT) میں کارلایل کے ہیرو اور ہیرو شپ کے ترجمے کے مطالعے کے بیان میں قیاس کو دخل ہو۔ لیکن ہمیں اس سے اتفاق نہیں کہ" وہ بالکل مغربی خیالات اور کارلائل سے متاثر نہیں ہوئے[۵۲]۔ حالی کی طرح شبلی نے بھی جگہ جگہ اپنے سوانحی شعور کا مظاہرہ کیا ہے جس سے ان کا رلایل سے متاثر ہونا نظر آتا ہے چنانچہ المامون کی تمہید میں ان کا اسلامی تاریخ کی تصنیف کے ارادے کا "رائیل ہیروز آف اسلام کے سلسلہ میں (تاریخ اور لائف کے امتزاج کی) مبدل ہونے کا ذکر آ چکا ہے جو کارلایل کے اس نظریئے کا کہ "کسی ملک کی تاریخ اس کے مشاہیر کی تاریخ ہے" (یا تاریخ عالم مشاہیر عالم کی تاریخ کا نام ہے) کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی طرح شبلی نے الفاروق کے دیباچے میں تاریخ کی تعریف ایک بڑے مصنف کے (جس کا نام نہیں دیا ہے) حوالے سے نقل کیا ہے جو یہ ہے "فطرت کے واقعات نے انسان کے حالات میں جو تغیرات پیدا کئے اور انسان نے عالم فطرت پر جو اثر ڈالا ہے۔ ان دونوں کے مجموعے کا نام تاریخ ہے' جو دراصل تاریخ پر صادق نہیں آتی۔ سیرت النبی کے دیباچ میں جبکہ ان کے سوانحی شعور نے کچھ ترقی کی ہے لکھتے ہیں۔ علوم و فنون کی صنف میں سیرت (بیوگرافی) کا ایک خاص درجہ ہے۔ ادنیٰ سے ادنیٰ آدمی کے حالات زندگی بھی حقیقت شناسی اور عبرت پذیری کے لئے دلیلِ راہ ہیں۔ چھوٹے سے چھوٹا انسان بھی کیسی عجیب خواہشیں رکھتا ہے۔ کیا کیا منصوبے باندھتا ہے۔ اپنے چھوٹے سے دائرۂ عمل میں کس طرح آگے بڑھتا ہے۔ کیونکر ترقی کے زینوں پر چڑھتا ہے۔ کہاں کہاں ٹھوکریں کھاتا ہے۔ کیا کیا مزاحمتیں اٹھاتا ہے۔ تھک کر بیٹھ جاتا ہے۔ ستاتا ہے اور پھر آگے بڑھتا ہے۔ غرض سعی و عمل جد و جہد ہمت و غیرت کی جو عجیب غریب نیرنگیاں سکندر اعظم کے کارنامۂ زندگی میں

---

۵۱ مکتوبات حالی ص ۳۴ خط بنام مولانا عبدالحق۔

۵۲ شبلی کا نظریۂ تاریخ از ڈاکٹر آفتاب احمد صدیقی۔ رسالہ ترقی بنگلور ۱۹۵۱ء

موجود ہیں۔ بعینہٖ یہی منظر ایک غریب مزدور کے عرصۂ حیات میں بھی نظر آتا ہے۔ کارلایل کے مندرجۂ ذیل چند اشارات سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ وہ چند سوالات کو بطور ایک سوانح عمری کی کسوٹی کے پیش کرتے ہوئے لکھتا ہے:

کسی[1] انسان کی مخصوص پوزیشن کے مدنظر، دنیا اور انسانی حیات کا اس کے ذہن پر کیا نقش مرتب ہوا؟ خارجی حالات نے اس میں کیا تبدیلی پیدا کی اور اس نے ان پر کیا اثر ڈالا؟ کس سعی و قوت کے ساتھ اس نے ان پر حکومت کی اور کس مقاومت کے ساتھ ان سے ہزیمت اٹھائی۔ الغرض سماج کا اس پر اور اس کا سماج پر کیا اور کس طرح اثر مترتب ہوا؟

ہمیں یقین ہے کہ وہ جو کسی فرد کے متعلق ان سوالات کا جواب دے گا ایک مکمل سوانح عمری کا نمونہ پیش کرے گا۔

کارلایل کا یہ قول پہلے باب کی موضوع کی بحث میں نقل کیا جا چکا ہے: "کہ ایک چھوٹے سے چھوٹے انسان کی سچی مرقع کشی اور اس کی زندگی کے سفر کی داستان ایک بڑے سے بڑے انسان کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے۔" کارلایل کی حیات سٹرلنگ گویا اس کا نمونہ ہے اور شبلی کا مذکورۂ بالا قول کارلایل کے اسی قول کی وضاحت کرتا ہے۔ لیکن شبلی نے اس پر عمل نہیں کیا۔ اس کے علاوہ سوا ایک ہم عصر اور معروف شخص کے کسی گم نام آدمی کے متعلق سوانحی مواد ملنا مشکل ہے۔ لیکن شبلی کی نظر میں شاید ان کی مثالیت اور انتہا پسندی کی وجہ سے کوئی گم نام تو کیا نامور بھی نہیں جچا۔ اگر کارلایل اور شبلی کا موازنہ کیا جائے گا کہ کارلایل میں بھی مثالیت اور انتہا پسندی کی صفات موجود تھیں۔ گو اس نے بھی معاصرین کو اس طرح کم نگاہی سے نہ دیکھا۔ ممکن ہے اسی باعث شبلی اور کارلایل دونوں کی ازدواجی زندگی بھی ان کے حسب خواہش میسر نہ ہو سکی اور ان کو حسب دل خواہ شریک حیات نہ مل سکی۔ یہی خصوصیات شاید دونوں کی ہیرو پرستی کا باعث بھی تھیں۔

تاریخ کے علاوہ سیاست میں بھی دونوں انتہائی نظریوں کے حامل تھے۔ دونوں کی انفرادیت بہت قوی اور نمایاں تھی دونوں بڑے پائے کے ادیب اور مورخ تھے۔ دونوں کی تحریروں میں فلسفیانہ تحقیق و تدقیق، منطقیانہ استدلال اور جوشِ بیان پایا جاتا ہے۔ دونوں نے غیر ملکی سیر و سفر سے بھی فائدہ اٹھایا تھا۔ قدیم و جدید کا امتزاج ہونے کے علاوہ اپنے آزاد اور مستقل نظریۂ حیات بھی رکھتے تھے۔ شبلی کا بظاہر "ہیروز آف اسلام" کے سلسلے میں نام بھی شاید کارلایل کے ہیرو اینڈ ہیرو ورشپ کے سلسلے کا مرہونِ منت ہے۔ جس کے عربی ترجمے کے مطالعہ کا انھوں نے خود ذکر کیا ہے۔ جیسے سرسید کا تہذیب الاخلاق ٹیٹلر اور سپکٹیٹر کے۔ اور سجاد حسین کا "اودھ پنچ" لندن پنچ کے نمونے پر تھا۔ کارلایل کی سوانح عمریاں بھی اس کے نظریے پر پوری طرح عمل کرتی ہیں۔ جسے شبلی نے اپنانے کی کوشش کی تھی۔ مثلاً اس کی حیات "فریڈرک اعظم" عہد و گرد پیش میں شخصیت کا احساس پیدا کرنے میں عظیم اثر کا باعث ہونے کے باوجود "حیات اور زمانے" کی طرز کی تصنیف ہے اور ایک فرد کے مطالعہ سے زیادہ ایک فرد میں، اور اس کے ذریعے تاریخ کے مطالعہ کی مثال ہے۔ البتہ دونوں نے اپنے ملکوں میں بین الاقوامی شہرت کے ناموروں کی سوانح عمریوں کی تصنیف کی تحریک پیدا کی بلکہ غیر ملکی سوانح نگاری کو روشناس کر کے اس سے دلچسپی پیدا کی۔ جہاں تک غیر ملکی موضوع کا تعلق ہے اردو میں حالی نے حیات سعدی لکھ کر اس کی ابتدا کر دی تھی۔ اپنے موضوع کی نوعیت کی وجہ ان کو غیر ملکی سوانح نگاری سے استفادے کا اتنا موقع نہیں مل سکا تھا جتنا شبلی کو۔ گو حالی اور سرسید دونوں اسلاف کے کارناموں کے بیان کے ذریعہ نئی پود میں عمل اور ترقی کی تحریک پیدا کرنا چاہتے تھے، جو خود بھی مذہبی اور اخلاقی (غیر سوانحی) جذبہ کے زیر اثر تھا۔ لیکن وہ شبلی کی طرح ماضی کے احیا کے حق میں نہ تھے۔

شبلی کو یہ آسانی تھی کہ ان کے سامنے حالی کی مثال، نمونے اور تجربات موجود تھے۔ حالی کی طرح یہ دشواری نہ تھی کہ عربی فارسی

---

[1] (E SAYS ON CARLYLES ESSAY)

[2] مکاتیب شبلی جلد اول ص ۲۱۱

اور مغربی سیرتوں، تذکروں اور سوانح عمریوں کے درمیان اپنے لئے صحیح راہ عمل معین کرنا پڑتی۔ "حیات سعدی" کا دیباچہ گویا اُردو سوانح نگاری کا دستور العمل ہے۔ اس میں مشرقی سیرت نگاری اور اس کی روایت، درایت اور مغربی سوانح نگاری اور اس کے طریقوں کے متعلق نہایت عمدہ اشارات ملتے ہیں، جن کو شبلی نے بعد میں وسعت دی ہے۔ شبلی کے یہاں موضوعات کا تنوع بھی حالی سے زیادہ پایا جاتا ہے یعنی حالی کے موضوع صرف ادبی اور سیاسی ہیں اور شبلی کے علمی، ادبی، مذہبی اور تاریخی۔ لیکن[1] باوجود سوانح عمری میں موضوع کے انسانی اور نفسیاتی پہلو کی اہمیت کے احساس کے اپنے مذہبی موضوعوں کے انسانی اور نفسیاتی پہلو کی اہمیت کے احساس کے اپنے مذہبی موضوعوں کے تقدس کا اثر ان پر غالب نظر آتا ہے۔

نہ صرف سوانح عمریوں کی شکل اور ہیئت بلکہ اس کے مواد اور بیان کے معاملہ میں بھی شبلی کے ہاں حالی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

جس طرح شبلی کے مختلف تصانیف مثلاً موازنۂ انیس و دبیر، شعر العجم، بیان خسرو اور دیگر تصانیف کے موضوعات و عنوانات بھی آزاد اور حالی کی تصانیف مثلاً آب حیات، سخندانِ فارس، مقدمہ شعر و شاعری اور یادگار غالب وغیرہ سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان کا طرزِ تحریر بھی آزاد کے شگفتہ اور جاندار اور حالی کے سنجیدہ مدلل اور واضح پیرایہ بیان کو جھلکاتا ہے۔ انسان پر اس کے ماحول کا عمل اور ردِ عمل فطری ہے۔ متاخرین کو متقدمین کے تجربے سے استفادے کا بڑا فایدہ حاصل ہے لیکن شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ دار المصنفین کی بنیاد اور مصنفین کے ایک حلقہ اور سلسلے کو چھوڑ جاتا ہے۔

لیکن شبلی نے حالی کے طریقہ سوانح نگاری میں کوئی خاص اور نمایاں جدت یا ترقی نہیں دی اور بجائے اس کے کہ اس نقاش اوّل کی خدمات کا فراخ دلی سے اعتراف کرتے ان پر سخت اعتراض کئے ہیں۔ شبلی کے ان اعتراضات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ بظاہر یہ حالی کے موضوعات یا مواد سے نہیں بلکہ ان کے طریقۂ بیان سے متعلق ہیں لیکن نظر غور سے دیکھنے پر پتہ چلے گا کہ دراصل یہ حالی کے موضوع اور ایک خاص موضوع یعنی سر سید سے تعلق رکھتے ہیں۔ اپنے اس خیال کے ثبوت میں دلائل پیش کرنے سے پہلے بعض نقادوں کے خیالات کا خلاصہ قلم بند کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلے ہم شبلی کے ایک عزیز ترین دوست اور معتقد لیکن منصف مزاج نقاد مہدی حسن کے ایک بہترین مضمون حالی و شبلی کے معاصرانہ چشمک کے جس میں انھوں نے شبلی کے اعتراضات کا حقایق کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے اور جو اس قابل ہے کہ پورے کا پورا نقل کیا جائے صرف اہم نکات نقل کریں گے۔ شبلی نے اپنی تصانیف مثلاً سوانح مولانا روم اور موازنۂ انیس و دبیر میں اور دوسروں کی تصانیف مثلاً مناقب عمر بن عبد العزیز اور مآثر رحیمی کے تبصروں میں "اُردو کی اعلیٰ سے اعلیٰ سوانح عمریوں" کے الفاظ میں اشارات و کنایات سے اور دوستوں کو خطوط میں صاف صاف حیاتِ جاوید کا نام لے کر اسے بے جا ترجیح، فریب دہی، خیانت اور خداعی، غلامانہ شخص پرستی اور مدلل مداحی کا نمونہ اور کتاب المناقب قرار دیا ہے۔ کیونکہ ان کی رائے میں مولانا حالی نے اس میں سر سید کی ایک رخی تصویر دکھائی ہے اور باوجود دعوئے تنقید کے اگر کہیں خفیف الفاظ میں کسی عیب کی طرف اشارہ کیا بھی ہے تو اس کا مقصد اپنی تنقید اور نکتہ چینی کا اظہار کر کے محاسن کو تقویت دینا ہے۔

شبلی نے اس سلسلہ میں مغربی طریقۂ سوانح نگاری کے متعلق بھی متضاد خیالات کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو حالی کے اس خیانت و خداعی کے طریقے کو یورپ سے ماخوذ بتلاتے ہیں اور کہیں اس کی وجہ سے موجودہ یورپ کے مذاق اور علمی ترقیوں کی بربادی کا اندیشہ ظاہر کرتے ہیں۔ مہدی نے بجا طور پر یہ سوال کیا ہے کہ یہ طریقہ دراصل حالی کی ایجاد ہے یا شبلی کی تصانیف بھی اس دائرے میں آجاتی ہیں۔

اس کے علاوہ کیا مغربی زبان کی کسی سوانح عمری میں مولانا کی توقعات کے مطابق، ایسے مستقل ابواب، جن میں "پلکے از اقوام جرائم پیشہ یا" باب الاشرار" کے عنوان سے کسی شخص کے حفظ عیب کا خاکہ اڑایا گیا ہو، ملتے ہیں؟ خود مولانا شبلی کی تصانیف موازنۂ انیس و

---

[1] سیرت النعمان ص ۹۳ تا ۹۹

دبیر، شعر العجم، حکایات خسرو، المامون، سیرت النعمان، الفاروق اور الغزالی میں انسانی کمزوریاں کسی حد تک ابھار کر دکھائی گئی ہیں۔ اگر نہیں تو شیش محل میں بیٹھ کر اوروں پر پتھر پھینکنا۔ ایک خوش ادائی بھی، کیا دانائی بھی ہے۔ اور کیا یہ علم النفس کی حق تلفی نہیں ہے، جو ایک نکتہ سنج مورخ کے قلم سے ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ کہا جا سکتا ہے کہ حیات جاوید کے لئے حالی کی طرف سے کسی اعتذار (اپالوجی) کی بالکل ضرورت نہیں۔ ایک شریف نے ایک شریف تر انسان کی ہمدردانہ سرگذشت لکھی اور آشنائے فن ہو کر لکھی اور یہی اونچے سے اونچا معیار تحریر ہے جو ایمان بالغیب کی حیثیت سے یورپ کی طرف منسوب کیا جا سکتا ہے۔ یہ قطعی ہے کہ حیات جاوید کا رئیس التذکرہ فرشتہ نہیں تھا انسان تھا لیکن اس کے اخلاقی اوصاف، اس کی اضطراری لغزشوں پر، جنھیں انسانی کمزوری سمجھو غالب تھے یہی ما بہ الامتیاز ہے جس کی بنا پر سوانح نگار کسی بڑے سے بڑے شخص کو دنیا کے سامنے پیش کر سکتا ہے۔ سر سید کی کمزوریاں جن کی بے نقابی پر شبلی کو اس قدر اصرار ہے اور جن کے اظہار میں حالی نے صرف بے دردی سے کام نہیں لیا۔ دراصل سر سید کی زندگی کے وہ عناصر ہیں جن کے بغیر انسانی اخلاق کی تکمیل ناممکن ہے لیکن اس قسم کی اضافی تصریحات کا بے ضرورت پھیلانا اور تنقیص پہلو کا اس طرح نمایاں کرنا کہ اصلی محسن ڈوب جائیں بالکل ایسا ہی ہو گا جس طرح "ندوہ" کے آخری مناقشات کو شبلی کی ادبی زندگی سے وابستہ کیا جائے جس پر مولانا کا سوانح نگار کبھی راضی نہیں ہو گا اور اسے شبلی کی "علمی نفسیت" سے دراصل کوئی تعلق نہیں ہے۔

شبلی کے دوست حبیب الرحمن شروانی نے بھی ایک سخت ریویو لکھ کر بزعم خود اپنے آہنی قلم سے حیات جاوید کے فاسد مادے کو دور کرنے کی کوشش کی تھی جسے شبلی نے بہت پسند کیا تھا۔ صالحہ عابد حسین[1] نے لکھا ہے:

"جہاں تک مدلل مداحی کا سوال ہے حالی کی تمام ادبی زندگی اور سیرت کی داخلی شہادت اس کے خلاف ہے۔ حالی نے علمی دنیا اور عملی زندگی دونوں میں عمر بھر دیانت داری، انصاف پسندی اور صداقت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اس لئے یہ قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا کہ انھوں نے سر سید کے لئے جو کچھ لکھا اس میں حقیقت کی طرف پوری توجہ نہیں کی۔"

مولانا عبد الحق لکھتے ہیں[2]:

"علامہ موصوف کو کسی نامور شخص کی (بشرطیکہ وہ کسی ہم عصر کو اس قابل سمجھیں) سوانح عمری لکھنے کا اتفاق نہیں ہوا اور نہ انھیں اس سے زیادہ دشواری پیش آئی جو ہماری زبان میں بہتر سے بہتر سوانح عمری لکھنے والے کو پیش آئی ہے۔ انھوں نے اب تک انھیں قدمائے کرام کے حالات پر قلم اٹھایا ہے جنھیں لوگ (ایک زمانے سے پوجتے آئے ہیں اور جن کی تنقید و نکتہ چینی کتب کے حوالے تک محدود ہے تاہم (بے ادبی معاف) کیا علامہ موصوف تالیفات اس "پر فریب" طریقے سے پاک و صاف ہیں اور اس سوچ میں پڑ جاتے ہیں کہ ایک سچا ادیب سچی تہذیب کا نمونہ کیوں نہیں ہے۔"

ہماری ناچیز رائے میں شبلی کی یہ تنقید حالی و شبلی کی معاصرانہ چشمک کی مثال ہے۔ نہ حالی کے شریفانہ کردار پر کوئی اعتراض ہے نہ معاصری سوانح عمری کی تصنیف کی دشواریوں سے ناواقفیت کے باعث ہے، بلکہ سر سید سے رشک و رقابت اور ہم چشمی بلکہ دعوئی برتری (یعنی حالی کو نہیں سر سید سے چشمک) کا نتیجہ ہے۔ شبلی نے حالی کی حیات سعدی کو ایک دل چسپ محققانہ اور بے مثل سوانح عمری قرار دیا ہے، حالانکہ ان کی ذہانت جلد یا بدیر اس کی محققانہ نوعیت کو سمجھ چکی ہو گی۔ چنانچہ سوانح مولانا روم میں انھوں نے خود حالی کے حیات سعدی کے اس طریقے سے احتراز کیا ہے۔ یادگار غالب کو اردو کی ایک بہترین سوانح عمری بتایا ہے اور غالب کی رنگین شخصیت کے صفحۂ قرطاس پر پیش نہ کئے جانے پر کوئی اعتراض نہیں کیا۔ حالانکہ حالی نے اپنی پہلی سوانح عمریوں کے ایک طرفہ ہونے کا اعتراف خود حیات جاوید کے دیباچے میں کیا ہے لیکن شبلی نے حیات جاوید پر کم از کم نصف درجن مرتبہ

---

[1] یادگار حالی ص ۲۲۷

[2] مقدمہ حیات النذیر و مقدمات عبد الحق حصہ اول ص ۱۹۴

سخت سے سخت الفاظ میں اعتراض کئے ہیں جن کے فضول ہونے کا ثبوت مہدی حسن نے پیش کر دیا ہے۔

محمد حسین آزاد کی سخندان فارس پر شبلی کی تنقید میں یہ تلخی نہیں ہے اور نہ شبلی کی کسی اور معاصر تصنیف تنقید کا یہ لب ولہجہ ہے لہٰذا اگر ہم سرسید اور شبلی کے تعلقات کا جائزہ لیں تو یہ چیز واضح ہو جائے گی کہ ان کی حیات جاوید پر تنقید کا اصل باعث ان کی سرسید سے کد ہے۔

مہدی لکھتے ہیں:

"سرسید نے ہمیشہ معاصرین ادب کی حوصلہ افزائی کی۔ ان کی باا ثر شخصیت خاموش تصرف کے ساتھ دوسروں کی قلب ماہیت کرتی رہتی تھی" شبلی نے "مودیت" علی گڑھ پہونچکر چھوڑی۔ ان کے خیالات کی کایا پلٹ مذاق تصنیف اور وسیع النظری غرض یہ جو کچھ ہوئے سرسید کے دامن تربیت کا اثر تھا۔ جس کے ثبوت میں شبلی کے اس خط کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے سرسید کی اپنے انمول کتب خانے کے استعمال کی عام اجازت اور تاریخ و جغرافیہ کی جرمنی میں طبع شدہ نایاب عربی کتابوں (جس سے معر کے لوگ اور دیگر مشاہیر محروم تھے) خصوصاً سرسید کے اپنے صرف خاص سے کروائے ہوئے گبن کی تاریخ کے ترجمے سے استفادے کا ذکر کیا ہے لیکن شبلی نے اپنے مضمون "مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم" میں ۱۸۸۷ء میں سائنٹیفک سوسائٹی قایم کرنے کو سرسید کے لیے غلطی مان لینے کے باوجود انھیں اعتراضات اور دلایل کو سرسید نے پیش کئے تھے۔ دُہرایا ہے۔ اس کے باوجود سرسید نے المامون کی دوسری اشاعت کا جس خلوص سے دیباچہ لکھا وہ ان کی شرافت اور نیک دلی کا پتہ دیتا ہے۔ اور الفاروق کی تصنیف میں سراج الدین احمد کی شبلی سے سبقت لے جانے کی کوشش کی مذمت سرسید نے جن الفاظ میں کی ہے وہ ان کی فراخدلی کا مزید ثبوت ہے[۲]۔

سلیمان ندوی کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ شبلی کے لئے شمس العلماء کے خطاب کی تحریک بھی سرسید نے کی تھی۔ سرسید بقول مہدی علم کلام کی جدید بانیوں میں سے ہیں۔ اور سرسید کی ساری تصانیف ان کی قلم کی آواز بازگشت کی مترادف ہیں۔

شبلی نے الکلام لکھی لیکن سرسید کا نام تک نہ آیا۔ حیات جاوید کے سلسلہ میں گو وہ ایک حد تک صحیح ہی کیوں نہ ہوں اعتراضات کا بار بار آخر اعادہ کیا معنی رکھتا ہے؟ اس اصرار سے ہمیں شبلی کی نیت پر شبہ ہوتا ہے۔ مہدی نے بھی اسے محسوس کیا ہے۔ لکھتے ہیں: "یہ دلچسپ سوال ابھی باقی ہے کہ حالی کے ہیرو کے ساتھ شبلی کو اس قدر "چشمک" کیوں ہے۔ کیا یہ جامع حیثیات شخصیت شبلی کے ناموران اسلام کا چمک پھیکا کرنے والی ہے؟ یا جس طرح ایک خوبصورت عورت دوسری پر کالہ آتش کو نہیں دیکھ سکتی دراصل جذبۂ رشک اس کی تہ میں ہے۔ ملک کے ایک بہت بڑے فاضل کی رائے کے مطابق سرسید کے بعد اگر اردو میں کوئی قلم اٹھا سکتا ہے تو وہ حالی ہیں اور اس میں کچھ شک نہیں کہ حالی نے سرسید کی صرف کثیر الاوراق لائف ہی نہیں لکھ دی بلکہ یہ اردو لٹریچر میں ایسا اضافہ ہے جو حالی کی ذات پر ختم ہو گیا۔ مہدی سچائی کے قریب پہونچ کر لوٹ گئے ہیں۔ ان کے اس شک کا جواب ہمیں شبلی کے ایک اور خاص دوست مولانا شرر[۳] کے شبلی کی وفات پر دلگداز میں مضمون سے مل جائیگا۔

شرر لکھتے ہیں کہ:

"سرسید کی بدولت عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کے باوجود شبلی، سرسید کی فوج کے ایک نامی پہلوان بنے رہنے میں اپنی سبکی محسوس کرنے لگے تھے۔ انھیں خود قیادت کی ہوس تھی۔ اور اسی لئے علی گڑھ سے علیحدگی اختیار کی۔ اور علماء کے سرتاج بن کر سرسید سے زیادہ فوقیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ باوجود شرر کے روکنے کے نہ ملنے اور ضد سے سرسید کو ان کے قدر شناسوں کی نظر میں گرانے کی سعی کرتے رہے۔ بالآخر ندوے سے انھیں جو انعام ملا وہ ظاہر ہے وغیرہ وغیرہ۔ لیکن شرر کے اس واضح اشارے کو کسی نے زیادہ اہمیت نہیں دی کیونکہ سرسید اور شبلی کی

---

[۱] حکایت شبلی حصہ اول ص ۱۰　　[۲] حیات شبلی ص ۲۳۷

[۳] مضامین شرر سیر رجال جلد سوم۔

شخصیت کا فرق، روز روشن کی طرح عیاں تھا۔ مولانا شبلی کو بھی شاید کبھی بالا علان اس دعویٰ کی جسارت نہیں ہوئی۔ مہدی بے چارے بھی جنھوں نے شبلی کی تعریف میں اپنے کئی مضامین رنگین کئے ہیں سوچ ہی رہ گئے۔ مولانا آزاد نے اپنے بزرگ دوست کی تنقید پر ایمان لاکر عالم الغیب کے سے اعتماد اور قطعیت کے ساتھ مہر کی۔ غالب کے تبصرے کے سلسلہ میں یہاں تک لکھ دیا ہے کہ خواجہ مرحوم سوانح نگاری کو محض مدحت طرازی سمجھتے تھے اس لئے پسند نہیں کرتے تھے کہ ناگوار واقعات کو ابھرنے دیا جائے۔ حیات جاوید میں انھوں نے ہر جگہ ایسا ہی کیا ہے اور جس قدر خاک ڈال سکتے تھے ڈال گئے ہیں[1]

پروفیسر سرور نے بھی اسے مولانا آزاد کی حسب معمول انتہا پسندی اور قطعیت کا ثبوت قرار دیا ہے[2]۔ پروفیسر سرور۔ سرور کے خیال کی صحت کے امکان کو تسلیم کرتے ہوئے بھی شبلی کے سرسید سے اختلاف کو اختلاف دبستان کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ اکرام صاحب بھی سرسید کی طرف سے شبلی کا دل صاف نہ ہونے اور ان کی علی گڑھ کی تحریک کی مخالفت کا اعتراف کرتے ہیں لیکن شبلی کا دل صاف نہ ہونے اور ان کی علی گڑھ تحریک کی مخالفت کا اعتراف کرتے ہیں لیکن شبلی کے اس راز، رمز اور کنائے کو کسی نے سمجھا تو وہ ان کے شاگرد خاص اور جانشین سلیمان ندوی تھے جنھوں نے ایک طرف تو عبدالرزاق کانپوری کو مولانا شبلی کے متعلق نجی حالات کے بیان کرنے سے روکا اور خود عطیہ بیگم فیضی کے اور ندوے کے معاملات کی تاویل دگر کی کوشش کی اور دوسری طرف حیات شبلی میں شبلی کی نسبی اور خاندانی تفصیلات کو حیات جاوید سے زیادہ تفصیل اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا (جن کی صداقت کے بارے میں بعض نقادوں کو دیانت دارانہ اختلاف ہے) ندوہ کو علی گڑھ کے مقابل رکھ کر شبلی کے کارناموں کو سرسید کے کارناموں سے زیادہ چمکانے کی کوشش کی۔ حتیٰ کہ حیات جاوید کی ضخامت کو بھی مات کر دیا۔ سلیمان ندوی کے بقول شبلی کی سرسید کی سوانح عمری لکھنے پہلو تہی (ص ۲۸۳ حیات شبلی) اور نذیر احمد کے سوانح نگار افتخار عالم کو اپنی سوانح عمری لکھنے کی اجازت دینے سے انکار اور ان کے ہاتھوں کو آلودہ بتانا شبلی کے غلط احساس برتری کا ثبوت ہے۔ لیکن ان (خدائی فوجدار) نقادان سخن میں سے جو علم و ادب کی طرف سے حالی پر حرف زن تھے کسی نے ان کے متعلق کچھ نہ کہا۔

آخر اس ہم چشمی اور برابری کے دعویٰ اور رشک و رقابت اور چشمک کی جو بظاہر مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے وجہ کیا تھی؟

مہدی نے لکھا ہے:۔

"بغور طلب ہے کہ غالب کی طرح شبلی کی افراط خودداری معاصرانہ کمالات کے اعتراف میں فیاض نہیں، ابوالکلام کی مثال پیش کی ہے۔ مولانا عبدالحق شبلی کو "اکل کھرے تنگ مزاج" کے الفاظ سے یاد کرتے ہیں۔ ممکن ہے مولانا شبلی کی ماں باپ کی شفقت و محبت سے محرومی اپنی شخصیت کے متعلق اس غیر متوازن رائے اور طبعی رشک کا باعث ہوئی ہو لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ان کی زندگی میں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مثلاً اپنے بھائی مہدی کی برتری کا خیال ان کو بے چین کرتا رہا۔ والدہ سوتیلی ماں، لڑکی کسی سے ان کے تعلقات مخلصانہ نہیں تھے۔ عطیہ فیضی کا حال ہی میں شبلی سے تعلقات کے سلسلہ میں احتجاج، شبلی کے ابوالکلام آزاد سے گلے شکوے۔ مہدی حسن کی دعوت کی منظوری کے لئے بیگم مہدی کے بے پردہ ہونے کی شرط وغیرہ۔ بہرحال وہ حالی کے خلوص و محبت کی دولت سے محروم تھے اور ان کی زندگی میں خود پسندی اور خود کا مادہ سرایت کر چکا تھا۔ ممکن ہے ان کی زندگی کی مختلف محرومیاں اور ان کی غیر معمولی ترقی کی خواہش وغیرہ بھی اس کا باعث ہوں۔

شبلی کی سرسید سے ملاقات کے وقت ان کی عمر تقریباً چوبیس سال تھی۔ دل میں ترقی کا جوش اور ولولے تھے۔ سرسید سے ملاقات کے وقت حالی کی عمر شاید چالیس سال کے قریب تھی۔ حالی ان طوفانوں اور چٹانوں سے واقف تھے جن سے سرسید نے تن تنہا ٹکر لی تھی۔ اور ان سے اپنے تعلقات کے زمانے میں نہایت جوش اور عقیدت کے ساتھ نہ صرف ان کا مختلف کاموں میں ساتھ دیا بلکہ

---

[1] مقدمہ خطوط شبلی مقدمات عبدالحق ص ۱۱۵

[2] "تنقید کیا ہے" سرور

بلکہ خلوت و جلوت میں ان کے ساتھ رہے اور اُن کو سرسید کو پرکھنے کا خوب موقع ملا تھا۔ ان کے مقاصد، صفات اور نقطۂ نظر کا وہ صحیح طور پر اندازہ لگا سکتے تھے۔ شبلی کے سرسید سے روشناس ہونے تک بہت حد تک یہ طوفان تھم چکا تھا۔ وہ ان تھپیڑوں کا اندازہ نہیں کر سکتے تھے جو مسلمانوں کو غدر اور اس کے بعد کے ایام میں کھانے پڑے تھے۔

مولانا عبدالحق کو اس سے اختلاف ہوا۔ آپ کے مطابق حالی کی گاہ گاہ ملاقات ہوتی تھی لیکن شبلی برسوں سرسید کے ساتھ رہے "اس لحاظ سے" تو دیدہ و شنیدہ کا معاملہ جس کا ثبوت ان کی مثنوی سے ملتا ہے۔ وہ اس کس مپرسی، بے بسی اور بے چارگی کا تصور بھی نہیں کر سکتے تھے جس نے سرسید سے لائل محمڈنز آف انڈیا اور اسباب بغاوت ہند کی سی سرد و گرم کتابیں لکھوائی تھیں۔ مسلمانوں کو سرسید کی کوششوں کی بدولت اپنے برے بھلے کی کچھ تمیز ہو چلی تھی۔ وہ قومی اور تعمیری کاموں کی اہمیت کو محسوس کرنے اور اس میں امداد دینے لگے تھے۔ راہ عمل متعین ہو چکی تھی سرسید (اور ان کے حلقے کے افراد و نذیر احمد) کی وسیع النظری، فراخدلی اور ہمت افزائی نے شبلی کو شہرت و عزت سے قبل از وقت دوچار کر دیا۔ اور وہ اپنی قیادت کے خواب دیکھنے لگے۔ اس کے علاوہ علماء شروع ہی سے مغربی تعلیم یافتوں کے مقابل اپنے آپ کو قیادت کا زیادہ مستحق سمجھتے رہے۔ سرسید اور جناح دونوں کو ان کا مقابلہ کرنا پڑا ہے۔ بلکہ غیر ملکوں مثلاً ترکی۔ افغانستان، مصر و ایران وغیرہ کا بھی یہی حال ہے۔ شبلی سرسید کے دست و بازو اور ان کے اکھاڑے کے پہلوان بنے رہنے پر قانع نہ ہو سکے اور ندوہ کے بانیوں کے ساتھ مل کر سرسید کے تجربات سے فایدہ اٹھانے اور اُن کے طریقوں پر عمل کر کے اسے ترقی دینے لگے۔ لیکن شاید قدرت کو یہی منظور تھا کہ حیات جاوید کے اس سخت معترض کی حیات میں نجی اور پبلک دونوں طرح کے طوفان آئیں اور بشری کمزوریوں کا احساس دلائیں۔

سرسید کی عملی صلاحیتوں، ان کے خلوص، ہمدردی اور قومی خدمت کے جذبے سے وہ محروم تھے۔ ان کا جوش احتجاجی یا عشقیہ نظمیں لکھنے تک محدود تھا۔ جو سرکار کی جبیں پر ایک ساتھ سرد ہو جاتا تھا۔ ان کو وکالت کے پیشے میں کامیابی نہ ہو سکی تھی، وہ سیاست کیا لڑتے، لیکن ان کو اپنی خوبیوں اور خامیوں کا صحیح علم نہ تھا۔ سرسید کے قوم کے لئے انگلستان کے سفر کے مقابل مشرقی دسلی کے سفر، سرسید کے تمغے اور خطاب کے مقابل، سلطان ترکی کا تمغہ اور اس سفر میں خطبات احمدیہ کی تصنیف کے مقابل الفاروق پیش کر چکے تھے۔ چنانچہ ان کا اپنے متعلق غلط فہمی میں مبتلا ہو جانا بعید از قیاس نہ تھا جس کی سزا انھیں بعد میں بھگتنی پڑی۔ ان کی اپنی دو رنگی زندگی کے باوجود حیات جاوید پر تلخ تنقید اوروں کی حیات شبلی پر تلخ تر تنقید کی شکل میں ظاہر ہوئی اور یہ سلسلہ اب تک جاری ہے۔ وہ شاید اپنے آپ کو سرسید سے زیادہ جامع صفات اور مسلمانان ہند کا ہیرو بننے کا زیادہ مستحق سمجھتے تھے۔

چنانچہ ان کی تنقید حیات جاوید یا حالی پر نہیں بلکہ سرسید پر تھی وہ ان کی عظمت کے دل سے قایل نہ تھے۔ سرسید کی وفات اور لوگوں کے اصرار پر ان کی ادبی خدمات کا بہت عمدہ تذکرہ کیا تھا، جو ممکن ہے ایک عارضی اور اضطراری جذبے کا نتیجہ ہو لیکن اس میں اپنے الگ راستہ نکالنے کا ذکر تھا۔

اس کے علاوہ اس سے سرسید کا جامع صفات ہونا ثابت نہ ہوتا تھا۔ حالی اور شبلی کے ذاتی تعلقات اور حالی کی فرشتہ سیرت زندگی کے پیش نظر ان سے کیا کد ہو سکتی تھی البتہ بحیثیت سرسید کے سوانح نگار اور بحیثیت "مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم" والے مضمون کا حیات جاوید میں جواب لکھنے والے کے، اور سرسید کی معمولی تعلیم، بلکہ ان جسمانی قابلیتوں کو عظمت کے لئے لازمی بتانے والے اور سرسید کی حمایت کرنے والے کے، وہ بھی اس چشمک کی زد میں آ گئے تھے اور شبلی کی نظر میں چھوٹی امت میں شمار ہوئے تھے۔

○

اردو میں آپ بیتی

(ڈاکٹر سید عبداللہ)

کیا کوئی شخص اپنی آپ بیتی آپ لکھ سکتا ہے ؟ شاید نہ لکھ سکے گا۔ کسی فرد پر جو کچھ بیتتی ہے اس کا صحیح بیان تبھی ممکن ہوگا جب دنیا کے وہ سارے باسی (جن کی نظر سے کسی کی آپ بیتی گزرے گی) یا تو فرشتے بن جائیں جو تسبیح و تحلیل کے لئے مخلوق ہوئے ہیں۔ (جیسا کہ فرشتوں نے ازل کی امتحان گاہ اول میں اعلان کیا تھا) یا تب جب لکھنے والا چٹان کی مانند سنگ دل بن جائے۔ اسے دنیا کی رائے یا ردعمل کی کوئی پروا نہ ہو، جس کے سینے سے بے ساختہ چشمے ابل پڑتے ہیں اور وہ اپنی سنگ دلی کے باوجود بے بس ہو جاتا ہے اور جو کچھ اس کے اندر ہوتا ہے اگل دیتا ہے۔ یا جب پڑھنے والا شاہ بلوط کی اس خشک ٹہنی کی مانند ہو جائے گا جس میں پانی کا رس پہنچ بھی جائے تو اسے محسوس بھی نہ ہو کہ کیا ہو رہا ہے ۔۔۔ کسی شاعر نے بلاوجہ نہیں کہا تھا ؎

مرا دردے است اندر دل اگر گویم زباں سوزد
اگر دم درکشم ترسم کہ مغز استخواں سوزد

یہ محض شاعرانہ تعلی نہیں، یہ ایک ایسی حقیقت کا اعلان ہے جو مغز استخواں کی شہادت لے کر نکلا ہے۔ اور حق یہ ہے شاعر تو اتنا کچھ پھر بھی کہہ سکا کیونکہ اسے ایمادرمز کی رعایت حاصل ہے۔ کوئی دوسرا آدمی اگر مکمل آپ بیتی لکھنے کا دعویٰ کرتا ہے تو بہت بڑی بات کا اعلان کرتا ہے جو اس کی قدرت سے باہر ہے یا ٹالنے کا بہانہ کرتا ہے۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

رہی نگفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

یہ شعر میرؔ کا ہے جنھیں اپنے متعلق سب کچھ کہہ دینے کا بڑا شوق تھا۔ مثنویاں لکھیں، جوش عشق اور خواب و خیال لکھی۔ غزل کو لمبا کرتے کرتے، "قصیدہ طور" کر دیا۔ ایک غزل سے تسلی نہ ہوئی تو اسی زمین میں دو دو غزلیں لکھ ماریں۔ چھوٹی سی بات لکھنے بیٹھے کہانیاں بن گئیں ؎

رقعہ لکھتے لکھے گئے دفتر   شوق نے بات کیا بڑھائی ہے

پھر بھی داستان نگفتہ رہی۔ چھ دیوان اور کئی مثنویاں اور ایک ذکر میر لکھ کر بھی حالت یہی رہی کہ ع

تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

اس کے باوجود دنیا میں لوگوں نے اپنی سوانح عمریاں لکھیں اور اب بھی لکھتے جا رہے ہیں لیکن اس قسم کی سوانح عمریوں کی کثرت اس بات کا ثبوت نہیں کہ "آپ بیتی" واقعی لکھی جا سکتی ہے۔ یہ میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ کسی دوسرے کی سوانح عمری لکھنا بھی مشکل کام ہے اور آپ بیتی تو از قبیل محالات ہے۔

مجھے یہ تسلیم ہے کہ اپنی ایک خاص قسم کی سوانح عمری (یعنی اپنے سوانح زندگی)، لکھی جا سکتی ہے مگر میں سوانح عمری اور آپ بیتی میں فرق محسوس کرتا ہوں اور وہ اس لئے کہ اپنی سوانح عمری لکھ کر بھی ضروری نہیں کہ کوئی شخص آپ بیتی لکھ سکے۔ اپنی سوانح عمری اس حد تک تو ہو سکتی ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات لکھ دے یا زیادہ سے زیادہ تھوڑی دور تک ان کے باطنی محرکات کا بیان بھی کر دے لیکن یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص وہ سب کچھ لکھ دے جو اس پر اور اسکے دل پر گزری ہے۔ ایک لحاظ سے آپ بیتی یا خود نوشت سوانح عمری کی صنف دوسروں کی لکھی ہوئی سوانح عمریوں کے مقابلے میں خاصی نارسا اور ناقص چیز ہوتی ہے۔ اس کے راستے میں دو بڑی رکاوٹیں ہوتی ہیں۔ دوسروں کا خوف اور اپنے آپ سے محبت۔ ایک اچھا سوانح نگار اپنے فن کی لاج رکھنے کے لئے بہت سی ایسی باتیں بھی بیان کر دیتا ہے جو خود نوشت نویس کے لئے ممکن نہیں ہوتیں۔ سوانح نگار اپنے ہیرو کے کردار کا جج بن سکتا ہے اس کی کمزوریوں کا شمار بھی کر سکتا ہے۔ لیکن آپ بیتی میں اپنی محبت اور دوسروں کا خوف ہر وقت دامن گیر رہتا ہے۔ وہ نہ اپنے گناہوں کی صحیح فہرست پیش کر سکتا ہے نہ اپنا صحیح جج بن سکتا ہے۔ آپ بیتی میں "اگر گویم زباں سوزد" کی عقوبت ہر ہر گام زنجیر پا بن جاتی ہے۔ سچ کہنا یوں بھی مشکل ہے مگر اپنے متعلق سچ کہنا دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ واقعات کی خارجی روداد (اپنے متعلق) اور چشم دید تفصیل (دوسروں کے متعلق) بیان ہو سکتی ہے۔

روسو نے اپنے اعترافات ضرور لکھے مگر مجھے روسو کی رومانی شوریدگی کے پیش نظر پورا بھروسہ نہیں کہ اس نے سب سچ لکھا ہو۔ لوگوں کو یہ دھوکہ ہے کہ اس نے اپنی بے لگام زندگی کے بارے میں بہت کچھ بتا کر بڑی جرأت کا ثبوت ہے۔ لیکن یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ روسو کے عہد میں اس قسم کے ادب کی مانگ تھی اور اس قسم کی اشتہار بازی سے شہرت کا بازار گرم کیا جا سکتا تھا۔ اس دور میں مغرب میں یہ خیال پیدا ہو چلا تھا کہ ادیبوں اور دانشوروں کے لئے جنسی بے راہ روی خوبی کی بات ہے۔ ایسی کہانیوں میں لوگ دلچسپی لیتے تھے (اور بعض اوقات شاید ایسی باتوں کو ادیب کی خصوصیت سمجھتے تھے) ممکن ہے روسو نے اشتہار بازی کی ہو۔

روسو بہت بڑا آدمی تھا۔ مجھے اس کی نیت اور ارادے پر بھی شبہ نہیں، مگر میں روسو لے نفسیاتی توازن کا قائل نہیں۔ بہر حال میں یہ ساری گفتگو سچائی کے نقطۂ نظر سے کر رہا ہوں۔ میرا مقصد روسو کی تنقیص نہیں۔ میں تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر بے لاگ سچائی سوانح عمری اور آپ بیتی کی شرط اول ہے تو یہ مقصد آپ بیتی سے اچھی طرح پورا نہیں ہوتا۔

میرا اپنا خیال یہ ہے کہ براہ راست آپ بیتی ممکن نہیں۔ البتہ بالواسطہ کوششیں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ اپنے احساسات کی سرگزشت لکھنے کا بہترین ذریعہ ناول ہے، جس میں "سر دلبراں" کو حدیث دیگراں بنا کر پیش کرنا ممکن ہے۔ غم دل پردے میں بیان ہو جاتا ہے اور بسا اوقات نقادوں کو معلوم بھی ہو جاتا ہے کہ ناول نگار دوسروں کی زبانی اپنی ہی کہانی بیان کر رہا ہے۔

آپ بیتی کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ اس میں مصنف یا تو سب کچھ چھپا جاتا ہے یا بہت بننے کی کوشش کرتا ہے اور مبالغے سے کام لیتا ہے۔ اسی لئے "AUTO-BIOGRAPHY" کے مصنف BURR (بر) نے لکھا ہے کہ ارادے سے لکھی ہوئی آپ بیتی بڑی ناکام صنف ہے اس میں ملمع زیادہ ہوتا ہے اظہار کے نام سے اخفا کیا جاتا ہے اور لوگوں کو دھوکا دیا جاتا ہے کہ میں پرلے درجے کا صاف گو اور راست باز ہوں۔ اسی صف میں وہ روزنامچے بھی آ جاتے ہیں جن میں اصلی ناموں کی جگہ ناموں کے حروف اول لکھ دئے جاتے ہیں۔ مثلاً 'س' نے کہا اور 'ع' سے میری یوں بات ہوئی

'د' نے یہ فرمایا اور 'ن' نے یوں بات کاٹ دی۔ دراصل یہ سب کچھ اپنی یادداشت کی حد تک تو ٹھیک ہے اور کسی حد تک دوسرے سوانح نگار کے لئے اچھا مواد ہے مگر مستقلاً یہ کوئی خاص چیز نہیں۔ ایسے روزنامچے اپنی ہی خلوت میں دُھرانے کے لئے تو ٹھیک ہیں مگر دوسروں کے لئے اس قسم کی رموز بے معنی ہو جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ آپ بیتی حد درجہ تاثراتی چیز ہوتی ہے، اگرچہ یہ سوانح عمری ہے تو اسکو سائنٹفک ہو جانا چاہئے۔ صحیح سوانح نگار اپنے مواد سے سرمو تجاوز نہیں کرسکتا۔ لیکن آپ بیتی میں مواد اپنی ذات کے اندر سے نکلتا ہے۔ خود کوزہ و خود کوزہ گر، خود ہی مجرم، خود ہی گواہ، خود ہی جج۔ اگر کوئی یہ کہے کہ آپ بیتی لکھنے والا شاعر کی مانند اپنے تاثرات پر انحصار کرتا ہے تو اس کا جواب یہ ہے شاعر نے کبھی واقعاتی صحت کا دعویٰ نہیں کیا۔ اس کا طریق کار ہی تاثر، تخیل اور تفکر کو ملانا ہے۔ اس میں صداقت عمومی مدنظر ہوتی ہے۔ آپ بیتی میں صداقت خصوصی کی جستجو لازمی ہے۔ اس کے علاوہ اسے جج بھی بنتا ہے۔ اور یوں جج بننے میں کوئی خاص دقت نہیں لیکن اپنا جج خود بننا ایک مشکل امر ہے۔ جج بن کر اندر اندر سے اصلاح کرتے رہنا ممکن بلکہ اکثر ہوتا ہے مگر جج بنکر اپنے کو اشتہاری مجرم بنانے والے بہت کم دیکھے ہیں۔ یہ قانون حفظ ذات کے خلاف ہے۔ ہاں ناول کے پردے میں سب کچھ بیان ہو سکتا ہے۔

آپ بیتی کے خلاف میں نے جو کچھ کہا اس کے باوجود آپ بیتیاں لکھی گئی ہیں اور لکھی جا رہی ہیں اور ان کا جو سرمایہ دنیا میں موجود ہے اس کو مدِنظر رکھ کر آپ بیتیوں کے کچھ اوصاف مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ چلئے اس کے اصول روسو کے اعترافات ہی سے حاصل کر لیتے ہیں۔ روسو کے اعترافات کی افتتاحی عبارت یہ ہے:۔

> "میں نے ایک مہم کا بیڑا اٹھایا ہے جس کی کوئی نظیر نہیں، اور شاید کوئی دوسرا آدمی اس کی تقلید (کی جرأت) بھی نہ کر سکے گا۔ میں کشتہ تقدیر مخلوق (بنی نوع) کے سامنے ایک انسان کی تصویر رکھ رہا ہوں اور یہ انسان کون ہے؟ میں خود ہوں"
>
> میں اپنے دل کے بھید جانتا ہوں۔ میں نے دوسرے انسانوں کو بھی دیکھا ہے۔ میں ان میں سے کسی جیسا نہیں۔ ان سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو نہیں کر سکتا، پر اتنا کہہ سکتا ہوں کہ مجھ میں کچھ ندرت ضرور ہے۔ کیا فطرت نے مجھے جس سانچے میں ڈھالا ہے اس کو خود ہی توڑ کر کوئی اچھا کام کیا؟ —— اس کا فیصلہ میری کتاب کو پڑھ کر ہی کیا جا سکے گا۔
>
> "میں نے سچائی اور پوری آزادی کے ساتھ اپنے عیب و ہنر کو بیان کیا ہے۔ میں نے اپنا کوئی جرم نہیں چھپایا۔ میں نے اپنی خوبیوں کو بڑھا چڑھا کر بیان نہیں کیا۔ اور اگر کہیں کہیں میں نے زیبِ داستان کا ارتکاب کیا ہے تو محض اس وجہ سے کہ بعض بعض موقعوں پر میری یاد نے میرا ساتھ نہیں دیا۔ لہٰذا مجھے وہ خلا پورے کرنے پڑے۔
>
> "عین ممکن ہے کہ میں نے بعض ایسی باتوں کو یقینی سمجھ لیا ہو جو احتمالی تھیں۔ لیکن میں نے جان بوجھ کر جھوٹ کو سچ نہیں کیا۔ میں جیسا بھی تھا ویسا ہی میں نے اپنے آپ کو پیش کیا۔ کبھی برا اور قابلِ نفرت کبھی نیک طبیعت، کشادہ دل اور رفیق۔ میرے بنی نوع میرے ان اعترافات کو سنیں۔ میری پستی پر شرمائیں، میرے دکھ پر کانپ جائیں۔ اور اگر ان میں سے کسی میں جرأت ہو تو وہ اسی خلوص اور جرأت کے ساتھ اپنے دل کو ٹٹولے۔ اور اگر کہہ سکتا ہے تو صاف صاف کہہ دے کہ میں اس آدمی (روسو)

سے برتر آدمی ہوں "

روسو کی تحریر میں خلوص کے ساتھ ساتھ خوف بھی پایا جاتا ہے ۔ پھر بھی روسو نے یہ بتایا ہے کہ ایک اچھی آپ بیتی کے لئے ضروری ہے کہ وہ کچھ نہ چھپائے اور بیرونی ملامت یا تحسین سے بے نیاز ہو کر ہر وہ بات کہہ دے جو اس کے کردار ۔ دراس کی شخصیت کی ہو بہو نقل بن جائے ۔ آپ بیتی سے سوانح عمری کے مقابلے میں ہماری توقعات کچھ زیادہ ہی ہوتی ہیں ر سوانح نگار جن رموز و اسرار یا محرکات تک نہیں پہنچ سکتا یا بڑی ہی کوشش سے پہنچتا ہے اور طویل و مسلسل چھان بین کے نتیجے اخذ کرتا ہے ۔ آپ بیتی لکھنے والے کو اس تکلیف کا سامنا نہیں کرنا پڑتا ۔ وہ جن افعال کا خالق یا مصدر ہے ان کے اسباب خارجی و داخلی سے باخبر بھی ہوتا ہے ۔

یہ ظاہر ہے کہ اپنے کردار اور شخصیت کی ہو بہو نقل کے معاملے میں آپ بیتی لکھنے والے کو جتنی آسانیاں میسر ہیں اتنی مشکلات بھی ہیں ۔ اظہار شخصیت کی ہر سعی ، اخفائے شخصیت کے دست بدست چلتی ہے اور بہت کم لوگ ایسے نکل سکے ہیں جن میں روسو کی سی اخلاقی یا فکری جرأت حاصل ہوتی ہے ۔ اس لئے آپ بیتی اکثر صورتوں میں کسی دوسرے کے ہاتھ سے لکھی ہوئی سوانح عمری سے بھی گر جاتی ہے ۔ چنانچہ اکثر آپ بیتیاں یا تو محض منہ پھٹ پردہ دری کا نا کل کر لیتی ہیں یا چند چیدہ واقعات کے ارد گرد گھومتی ہیں یا زندگی کا بیرونی خاکہ بن جاتی ہیں یا اپنا اشتہار بن کر تجارت کا ذریعہ بنتی ہیں ۔

بایں ہمہ آپ بیتیاں سوانح نگاروں کے لئے نہایت مفید رہی ہیں ۔ بڑے بڑے جرنیلوں ، سیاست دانوں شاعروں ، مفکروں اور ادیبوں نے اپنے حالات جب بھی لکھے ان کے ضمن میں یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان کے فن ، فکر اور کارناموں کے ارتقا کے اسباب پر مستند مواد فراہم ہو گیا ۔ اہم واقعات ، زندگی کی باریک جزئیات اور ان کے پس پردہ انسانی محرکات کا سلسلہ (ایک حد تک) خود بخود سامنے آجاتا ہے ۔ آپ بیتی لکھنے والے کا مواد ذہن میں پہلے ہی سے موجود ہوتا ہے ۔ اسے کتابوں کی ورق گردانی اور روایتوں کی چھان بین نہیں کرنی پڑتی ۔ سب کچھ اس کے پاس محفوظ ہوتا ہے ۔ آپ بیتی میں اپنی ملامت یا اپنی تحسین کی طرف سے بے توازن جھکاؤ بھی ہو تب بھی آپ بیتی دوسرے سوانح نگاروں کے لئے اولین اور مستند ترین ماخذ ثابت ہوتی ہے ۔ اگرچہ یہ بھی درست ہے کہ آپ بیتی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمی کو دور کرنا سوانح نگار کے لئے قریباً محال ہو جاتا ہے ۔

اس ضمن میں گوئٹے کی آپ بیتی پر نظر ڈالئے ۔ گوئٹے کی شخصیت .... دل چسپ اور ہنگامہ خیز بھی اور خیال افروز بھی ۔ لیکن جب لوئیس نے گوئٹے کی زندگی لکھی تو اسے سب سے زیادہ اس کی خود نوشت سوانح عمری نے پریشان کیا ۔ گوئٹے کا انداز بیان رومانی تھا ۔ اس کی طبیعت میں گرم جوشی اور اس کے قلم کو حقیقتوں سے نکل کر تخیل کی دنیا میں گل گشت کرنے کی عادت تھی وہ ذرا سی بات کو کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا ۔ وہ اپنے یوم ولادت کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :۔

> "سن ۱۷۴۹ء میں ۲۸ / اگست کا دن تھا کہ میں فرینکفرٹ میں ٹھیک نصف النہار میں عالم وجود میں آیا ۔ میرا زائچہ طالع مسعود کا پتا دیتا تھا ۔ آفتاب ..... میں اوج کے انتہائی نقطے پر تھا ۔ زہرہ اور مشتری کے تصرفات اس دن کے لئے بہت ساز گار تھے ۔ مریخ کی جانب سے دشمنی کے آثار نہ تھے ......، البتہ چاند جو پورا ہو چکا تھا ۔ سد راہ تھا ۔ خصوصاً اس لئے کہ اس کی نئی حالت کے

ساتھ وہ تکلیف جو میری ولادت کے ساتھ ہوئی، مددگار ہو گئی تھی۔ اس نے مجھے مملکت وجود میں آنے سے روکے رکھا، وہ منحوس حالت ختم ہو گئی"

ایک آپ بیتی کا یہ آغاز عجیب وغریب ہے۔ علم نجوم کی یہ ماہرانہ گفتگو گوئٹے کی یاد کا حصہ نہیں ہو سکتی بلکہ بہت بعد کی معلومات پر مبنی ہے۔ اس پر بجا طور پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ آپ بیتی کا ہر لمحہ تجربے کی روشنی میں ریکارڈ ہونا چاہیے یعنی ولادت کی ساعات اور ان کے تجربات کو اپنی زبان سے نہیں، دوسروں کی زبانی بیان کرنا چاہیے۔ کیونکہ ان ساعتوں کا تجربہ مصنف کی یادداشت کا حصہ نہیں ہو سکتا۔ کم سے کم روسو نے اس بات کا خیال رکھا ہے اور ایسی باتوں کو روایتوں پر مبنی کیا ہے۔ روسو نے اپنی ولادت کے دوران اپنی ماں کے انتقال کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"MY BIRTH CAST MY MOTHER HER LIFE, AND WAS THE FIRST OF MY MISFORTUNE. I AM IGNORANT HOW MY FATHER SUPPORTED HER LOSS AT THAT TIME BUT I KNOW HE WAS EVER AFTER INCONSOLABLE."

گوئٹے نے اپنے گھر کے متعلق اپنے بچپن کے جو تاثرات لکھے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ہیں جن کو تخیل کی پیداوار کہا جا سکتا ہے۔ ان میں تجربے کی سی حقیقت معلوم نہیں ہوتی، اگرچہ یہ بھی باور کیا جا سکتا ہے کہ ان کے تخیل کو لاشعور سے امداد ملی ہو۔

مقصود گفتگو یہ ہے کہ آپ بیتی جہاں مفید اور (بعض امور میں) مستند صنف ہے۔ وہاں اس کے خطرناک ہونے میں بھی کوئی کلام نہیں ——— BURR نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ آخر میں لکھی ہوئی آپ بیتی کے مقابلے میں وہ مسلسل روزنامچے زیادہ مستند ہوتے ہیں جو خفیہ طور پر لکھے جاتے ہیں اور ان میں پیش آمدہ واقعات، اپنے ملحقہ تاثرات کے سمیت درج ہوتے رہتے ہیں۔ ان کا انداز اگرچہ سوانح عمری یا آپ بیتی کی طرح بیانیہ نہیں ہوتا اور بعض اوقات وقتی جھلک دکھانا ان کا مقصد ہوتا ہے لیکن ان میں مصنف اکثر سچ لکھتا ہے۔ وہ ذات کا رازدار بن جاتا ہے اور دنیا کا خوف نہیں کھاتا، مگر یہ یاد رہے کہ ہر روزنامچہ نویس ضروری نہیں کہ اپنے قلم کو اپنا رازدار بنا سکے، کیونکہ بہت سے روزنامچے ایسے ہوتے ہیں جو دوسروں کے حالات و واقعات زیادہ اور اپنے حالات کم لکھتے ہیں۔ دنیا کے بارے میں ذاتی تاثر دیانت داری سے ظاہر کرنا بھی اگرچہ مشکل امر ہے مگر اپنے قلم کو دیانتداری سے اپنا محرم و رازداں بنانا اور بھی مشکل ہے۔

وہ آپ بیتی لکھنے والے بڑے فائدہ میں رہتے ہیں جو روسو کی تقلید نہیں کرتے۔ وہ اپنے کام کو محدود کر لیتے ہیں اور اپنے اہم واقعات اور کارناموں کی تفصیل اور محرکات و ماحول کا ایک بے تکلف، مخلصانہ اور مستند تصور دلا دیتے ہیں۔ ہاگرتھ پریس لندن نے ایک سلسلہ خودنوشت شائع کیا ہے۔ اس میں اہم مفکرین نے اپنے اپنے اہم کارنامۂ زندگی کو بیان کر کے اپنی زندگی کا ارتقا بھی دکھایا ہے۔ اسی سلسلے میں فرائڈ کی خودنوشت بھی ہے۔ جس میں بڑی سادگی سے مصنف نے زندگی کے اہم واقعات کو اپنے مرکزی فکر کے حوالے سے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ آپ بیتی مکمل نہیں مگر مخلصانہ اور مفید ہے۔

بعض آپ بیتیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جنھیں مصنف مسودوں میں لکھ کر صندوقوں میں مقفل کر دیتے ہیں اور ورثا کو وصیت کر جاتے ہیں: "میری یہ کتاب میری زندگی کے بعد چھپے" ——— ! یہ آپ بیتیاں یا تو شدید خود پسندانہ اور شدید جذباتی رویے کی حامل ہوتی ہیں یا ان میں دوسروں کے خلاف بہت کچھ لکھا ہوتا ہے۔ ان کے بارے میں اس قسم کی وصیتیں خوف

کے تحت کی جاتی ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کی اہمیت بڑھانے کے لئے ہو۔ کیونکہ یہ بھی "عیب کی ایک صورت ہے۔ بایں ہمہ اگر یہ آپ بیتیاں ان توقعات کو پورا کر سکتی ہوں جن کا دلوں میں پیدا ہونا یقینی امر ہے تو اس میں کوئی خاص مضائقہ بھی بھی نہیں کیونکہ اپنے زمانے اور اپنے معاصرین کے بارے میں ذاتی تعصبات، موت کے بعد ہی سامنے آئیں تو مناسب ہے کیونکہ اس فضا میں دوسروں کو بھی تعصبات کے عیب و صواب پرکھنے کا بہتر موقع مل سکتا ہے اور میرا ذاتی رجحان یہ ہے کہ اپنی آپ بیتی اپنی زندگی میں شائع کر دینے کے مقابلے میں بعد از وفات شائع ہونے میں سچائی کے اظہار کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ سچائیوں کا اظہار بلا خوف اور جیتے جی کرنا چاہئے تاکہ دوسروں کو افہام و تفہیم کا موقع مل سکے۔ اور اگر وہ کوئی ایسے راز ہیں جن کے اظہار میں چین حیات تامل ہے تو ایسے رازوں کو سینے کے اندر ہی دفن رہنا چاہئے۔ غرض یہ ہے کہ آپ بیتی کو ذاتی جلوہ نمائی، نمود و نمائش اور چھپ کر حملہ کرنے کا ذریعہ نہیں بننا چاہئے۔

اردو میں لکھی ہوئی آپ بیتیاں بھی کئی طرح کی ہیں:

(۱) مکمل حالات زندگی۔
(۲) زندگی کے کسی حصّے کی روئیداد یا ایسی سوانح عمری جس کی مدد سے اپنے اہم فن یا اہم کارنامے کے ارتقاء کی داستان مرتب کی ہو۔
(۳) روز نامچے اور سفر نامے۔
(۴) شخصی جھلکیاں یا شخصی خاکے
(۵) کسی کی کہانی اس کی زبانی۔
(۶) شخصی انشائیے۔

اس مختصر سے مضمون میں ان سب اقسام اور ہر قسم کی اہم کتابوں سے بحث دشوار ہے اس لئے میں نمبر ۲ نمبر ۳ اور نمبر ۵ کا تذکرہ نظر انداز کرتے ہوئے مکمل آپ بیتیوں کا ذکر کرتا ہوں۔ مکمل سے میری مراد وہ خود نوشت سوانح عمری ہے جو ابتداء سے زندگی کے اس حصے تک جب تک قلم نے ساتھ دیا۔ بڑھتی چلی گئی ہو۔ میں مولانا جعفر تھانیسری کی کتاب "کالا پانی" کو مکمل نہیں کہہ سکتا کیونکہ یہ جزوی ہے۔

"داستان غدر" (ظہیر دہلوی) اگرچہ ابتدائے زندگی سے شروع کی گئی ہے۔ پھر بھی دراصل یہ داستان غدر ہے چودھری افضل حق کی کتاب "میرا افسانہ"، خواجہ حسن نظامی کی آپ بیتی، محمد امین زبیری کی خود نوشت اور اس طرح کی دوسری کتابوں کو مکمل نہیں کہا جا سکتا۔

میری دانست میں سید ہمایوں مرزا کی کتاب "میری کہانی میری زبانی" رضا علی کا "اعمال نامہ" دیوان سنگھ مفتون کی کتاب ناقابل فراموش، عبدالمجید سالک کی سرگزشت، نقی محمد خاں کی "عمر رفتہ" اور مولانا حسین احمد مدنی کی "نقش حیات" آپ بیتی کے صنف کے اوصاف کو کسی حد تک پورا کرنے والی کتابیں ہیں۔

ان مصنفوں میں سے ہر ایک کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے جو ہر ایک کی تصنیف میں جھلک رہا ہے۔ ہمایوں مرزا اپنی شخصیت اور اپنی آپ بیتی کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ رضا علی ہندوستانی شائستگی کے نمائندے کی حیثیت سے ملک کی ذوقی ادبی۔ تعلیمی اور قدرے سیاسی حالت کو اپنی تصویر کے پس منظر میں پیش کرنا چاہتے ہیں۔ مفتون سیاست کے ماحول اور

جزئیات کے معاملے میں راز کشائی کے جذبے سے لکھ رہے ہیں۔ تقی محمد ایک حساس اور جزئیات پر نظر رکھنے والے آدمی ہیں واقعات زندگی کے ردعمل کے اچھے ترجمان ہیں۔ مولانا سالک خاکہ نگار ہیں۔ ان کا مقصد اپنے سے زیادہ دوسروں کے متعلق لکھنا ہے اور مولانا حسین احمد کا مقصد یہ ہے کہ "بہ طور تحدیث نعمت خداوندی، اللہ تعالےٰ کے اس فضل وکرم کا جو کہ مجھ پر اور میرے والدین اور خاندان پر سایہ گستر رہا ہے اور اب بھی سایہ فگن ہے۔ تذکرہ کروں اور اس کے شکریے کے گیت گا کر قلب و دماغ ناظرین کو معطر کروں" مولانا حسین احمد نے کوئی بڑا دعویٰ نہیں کیا۔ محاسبۂ نفس کے فرض سے پوری طرح باخبر ہونے کے باوجود اپنی سوانح عمری تدوین۔ اخلاق آموزی اور واقعات سیاسی کی خارجی تفصیل کے مقصد سے مرتب کی ہے۔

اگر ہم میں سے کسی کو یہ جستجو ہو کہ اردو میں روسو کے اعترافات کی طرح کی کتنی چیزیں لکھی گئی ہیں تو اس کا جواب یہی ہوگا کہ شاید ایک بھی نہیں؟ وجہ ظاہر ہے کہ اردو کا آپ بیتی نگار مشرق میں بیٹھا ہے۔ جہاں اس کے لئے ممکن نہیں کہ سچائی یا سچی تصویر کشی کی آڑ لے کر اپنی بداعمالیوں کی تشہیر کرتا پھرے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ بداعمالیوں کی تشہیر کی یہ حرکت خود مغرب کو بھی مہنگی پڑی ہے۔ بالآخر یہ ہوا کہ لغزش کو تقاضائے بشریت سمجھنے کی بجائے بشریت کا زیور بنالیا گیا۔

ناول اور سوانح عمری میں حقیقت نگاری کی تحریک بہت مقبول ہونے کے باوجود اس برے نتیجہ سے نہ بچ سکی کہ حقیقت نگار بالآخر انسانیت کے کیڑے نکال کر، اپنی دکان چمکانے والا ثابت ہوا۔ حقیقت نگار مصوروں کا بھی آخر یہی حال ہوا کہ اچھے بھلے معقول آدمی ہونے کے باوجود گھناؤنے اور فرومایہ (SORDID) موضوعات میں دلچسپی لینے لگے اور اب حقیقت نگاری پستی اور فرومائگی کی ہم معنی اصطلاح معلوم ہو رہی ہے۔

مقصد یہ ہے کہ اردو میں سچائی کے نام سے بدی کی ترغیب کا کاروبار کچھ زیادہ چمکا نہیں کیونکہ یہاں بدی کو تقاضائے بشریت سمجھنے کے باوجود کوئی ایسی چیز نہیں سمجھا جاتا جس کی تشہیر کی جائے۔

یہ مضمون تذکرۂ مولانا ابوالکلام کے تذکرے کے بغیر غیر مکمل رہے گا ـــــ 'تذکرہ' کا مصنف ذہنی طور پر روسو، دکٹر، ہیوگو اور انقلاب فرانس لانے والے مصنفوں کے بہت قریب رہا ہے۔ اور تذکرہ ہر چند کہ آپ بیتی نہیں پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ آپ بیتی نہ ہو کر بھی آپ بیتی کی اصول نما کتاب ہے۔ اس کتاب نے یہ بتایا کہ آپ بیتی صرف اپنی ذات کے تجربات تک محدود نہیں بلکہ ذات کے پس پشت خاندان کے کئی صدیوں کے تجربات کا خلاصہ ہے جن کا ذکر کئے بغیر ایک معمولی لمحے کی سرگزشت (جس کا دوسرا نام کسی کی ذاتی زندگی ہے) بھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ ابوالکلام آزاد کی رائے یہ معلوم ہوتی ہے کہ آپ بیتی لکھی ہی نہیں جاسکتی۔

"جتنی زندگی گزر چکی ہے گردن موڑ کر دیکھتا ہوں تو ایک نمود غبار سے زیادہ نہیں۔ اور جو کچھ سامنے ہے وہ بھی جلوۂ سراب سے زیادہ نظر نہیں آتا۔

اپنی سرگزشت و روئیداد غم لکھوں تو کیا لکھوں؟ ایک نمود غبار و جلوۂ سراب کی تاریخ حیات قلم بند ہو تو کیوں کر ہو۔ دریا میں حباب تیرتے ہیں اور ہوا میں غبار اڑتا ہے، طوفان نے درخت گرا دیئے ہیں، سیلاب نے عمارتیں بہا دیں۔ عنکبوت نے اپنی پوری زندگی تعمیر میں بسر کر دی ـــ

مرغ آشیاں پرست نے کونے کونے سے چن کر تنکے جمع کئے۔ خرمن و برق کا معاملہ آتش و خس
کا افسانہ، ان سب کی سرگزشتیں لکھی جا سکتی ہیں تو لکھ لیجئے، میری پوری سوانح عمری بھی انہی میں
مل جائے گی۔ نصف افسانۂ امید اور نصف ماتمِ یاس۔!"

اس تمہید کے بعد مولانا ابوالکلام آزاد نے ہمیں اگر کچھ بتایا بھی ہے تو وہ بھی کچھ ایسا ہے کہ ہم اسے خرمن و برق کا استعارہ ہی سمجھنے پر مجبور ہیں، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اور اگر غور کیجئے تو اس سے زیادہ کہا بھی کیا جا سکتا ہے۔ بالآخر آپ بیتی کے صحیح اظہار کے لئے استعارے ہی تو رہ جاتے ہیں۔ ان سے آگے بڑھنا چاہیں تو شاعری کر لیجئے۔ اور اگر یہ لطیف پیرایہ بھی حسب حال نہ ہو تو ناول کے سفینے میں بیٹھ کر صفحۂ آب پر نقش کھینچے جائیے۔ پانی کی ان گنت موجوں کی طرح اس کی وسعت بھی بے کراں ہے۔!

اردو میں خاکہ نگاری

(امجد کندیانی)

قدیم اردو تذکروں سے بجا طور سے خاکہ نگاری کی توقع کی جا سکتی تھی، لیکن یہ توقع تذکروں سے پوری نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان میں شخصیت کا حال بیان کرنے سے زیادہ اُس کے کلام کا زیادہ سے زیادہ انتخاب کرنے پر توجہ دی گئی ہے۔ شاعر کی ذات کے متعلق چند تعارفی یا تعریفی جملے ہیں یا اگر شاعر زیادہ اہم ہے تو اُس کی زندگی کا ایک آدھ واقعہ ہے۔ مگر ان تعارفی جملوں اور ان واقعات سے مجموعی طور پر کوئی واحد تاثر قائم نہیں ہوتا۔ شخصیت زندہ ہو کر ہمارے سامنے نہیں آتی اور مختلف شاعروں کی انفرادیت واضح نہیں ہوتی اور سب سے زیادہ کوتاہی یہ ہے کہ اکثر تذکرہ نگار صاف جانبداری کرتے ہیں۔ اس لئے خاکہ نگاری کے فن کی ہلکی سی جھلک تو یہاں دیکھی جا سکتی ہے لیکن خاکہ لکھنے کی شعوری کوشش پہلی بار 'آبِ حیات' میں کی گئی ہے۔ آزاد کو اس بات کا احساس ہو چکا تھا کہ قدیم تذکروں سے "نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگذشت کا حال معلوم ہوتا ہے اور نہ اُس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے"۔ چنانچہ اُس نے یہ کتاب اُسی نقطہ نظر سے لکھی اور دیباچے میں اُس کی وضاحت یوں کی ہے "خیالاتِ مذکورہ بالا نے مجھ پر واجب کیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں انھیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں"۔ جیسا کہ سب کو معلوم ہے آبِ حیات کی تکنیک کسی ڈرامے کی سی ہے۔ اور یہ گویا ایک مشاعرے کی روداد ہے جس میں مختلف ادوار کی محفلیں بار بار سجتی ہیں۔ ایک شاعر اپنے دور کے ہمراہ آتا ہے مگر اس کی اپنی شخصیت کو آزاد کے قلم نے نکھار کر اوروں سے نمایاں بھی کر دیا ہے۔ ان سے جہاں تک ہو سکا ہے شاعروں کی شکل و صورت، ان کی جسامت، لباس، وضع قطع، تراش خراش غرض کہ ہیئت کذائی کے ہر پہلو کو پیش کر دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں ان کی توجہ چہرہ نویسی سے زیادہ لباس پر رہی ہے، جس شاعر کے لباس کے متعلق اُن تک تفصیلی روایات پہنچ گئی ہیں، اُن کو گویا تصویر کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ لباس کے تمام اجزا کا ذکر ہے اور پھر یوں نہیں کہ یہ تفصیلی ذکر تھیٹر کا رجسٹر بن جائے بلکہ پورا ادبی حسن لئے ہوئے اور دلچسپی کی بدولت سے معمور

شاعر کی شخصیت پیش کرتے وقت بھی آزاد نے فقروں کے ایجاز و اختصار، اسلوب کے حسن و جمال اور الفاظ کے برمحل استعمال سے ایک سماں باندھ دیا ہے۔ تمام شاعر واقعی ہمیں پہلی بار چلتے پھرتے، بولتے چالتے اور زندہ گوشت پوست کے انسان نظر آتے ہیں۔ اُن میں عیب بھی ہیں اور خوبیاں بھی۔ وہ بھی حادثاتِ زمانہ کے آگے صیدِ زبوں ہیں اور وہ بھی بعض چھوٹی چھوٹی چیزوں کی تمنا میں عمرِ عزیز صرف کرتے نظر آتے ہیں اور ہر فرد کی جھلکتی ہوئی انفرادیت اُجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ آزاد نے اُس دور کی مکمل تہذیب بھی پیش کر دی ہے۔ شاعر کی عادات و اطوار کے ذکر کے ساتھ مزاجِ وقت اور میلانِ زمانہ کا تذکرہ بھی آیا ہے۔ میر ضاحک کا لباس اگر آج ہمیں عجیب معلوم ہوتا ہے تو آزاد کہتے ہیں اُس وقت بھی لوگ اُسے دیکھ کر چونکتے تھے۔ میر سوز کی عادتوں پر اگر آج ہم ہنستے ہیں تو

اس وقت بھی وہ طرفہ معجون سمجھے جاتے تھے۔ اس کے علاوہ اُس عہد میں شرافت کے معائیر اور خلافِ تہذیب امور کیلئے تھے؟ وغیرہ ان سب چیزوں کا بیان بھی ملتا ہے، مشاعروں، محفلوں اور باہمی میل جول کی تصویریں بھی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہیں۔ انشا کا خاکہ اور خصوصاً اُس کا مشاعرے میں "کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں" والی غزل پڑھنا تو کلاسیکل حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود دورانِ مطالعہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے شاعروں کو چلایا پھرایا تو خوب ہے لیکن ان کی نفسیاتی کیفیت کو سمجھنے اور ان کی نفسی پیچیدگیوں کو سلجھانے کی طرف واقعی کوئی توجہ نہیں کی۔ اور اگر کہیں نفسیاتی تجزیہ کسی قدر ہے بھی تو اس پر اپنی پسند کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ جس کی وجہ سے تصویر یک رخی ہو کر رہ گئی ہے۔ اس سلسلے میں میر، مصحفی اور غالب سے تو زیادتی کی گئی ہے لیکن اپنے استاد کے علاوہ سودا، انشا اور جرأت پر خاص نظرِ کرم ہے۔ انشا کے چھوڑنے کے واقعات، اُن کا بادشاہ سے ذلت آمیز طور پر پیسے بٹورنا اور جرأت کی قابلِ نفرت اوباشی نمک مرچ لگا کر چٹ پٹی بنا دی گئی ہے، یہ نہ صرف تاریخی اور ناقدانہ دیانت کے منافی ہے بلکہ خاکہ نگاری کے فن کے نزدیک بھی کوتاہی ہے۔ کیونکہ خاکہ میں تو کسی شخصیت کو جیسی وہ ہوتی ہے من و عن ویسا ہی پیش کر دیا جاتا ہے اُسے اچھا یا بُرا یا کچھ اور "ثابت" کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اُس کی زندگی کے مختلف واقعات کا علمی بصیرت سے انتخاب کر کے پوری فنی مہارت سے اُن کی ترتیب قائم کی جاتی ہے اور یوں زندہ شخصیت سامنے آتی ہے، اچھے خاکہ نگار کا نقطۂ نظر ضرور ہمدردانہ ہوتا ہے لیکن وہ حتی الوسع غیر جانبدار ہی رہتا ہے۔ 'آبِ حیات' میں غیر جانبداری کی کمی اس کی سب سے بڑی فروگذاشت ہے۔ جانبداری سے قطع نظر کر لیں تو پھر بھی واقعات کے انتخاب میں آزاد کی ہم زیادہ وسیع دعریض نظر نہیں آتی، اُن کو جس شاعر سے متعلق جتنے واقعات مل گئے ہیں سب کے سب لکھ دیئے ہیں، اُن میں انتخاب کی ضرورت نہیں سمجھی۔ تاریخی طور پر غلط واقعات درج ہو جانے کے علاوہ اس سے یہ نقصان بھی اکثر جگہ ہوا ہے کہ خاکہ نکھرنے کے بجائے اور دھندلا ہو گیا ہے۔

اس جگہ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ آزاد کے لکھے ہوئے شعراء کے یہ حالات نیم خاکے تو ضرور ہیں لیکن ان کا رجحان سوانحی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ اس سوانحی رجحان کے باوجود بھی 'آبِ حیات' خاکہ نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ ایک درخشاں باب کی حیثیت حاصل رہے گی کیونکہ یہ پہلی کتاب تھی جس نے خاکوں کا شعور دیا اور اُس کی خوبصورت عملی مثال بھی پیش کی۔

آزاد کے بعد ۱۹۲۷ء میں مرزا فرحت اللہ بیگ نے "نذیر احمد کی کہانی" لکھی۔ اُن کے ہی اپنے استاد کی زندگی کے واقعات و حالات کا اتنا وافر ذخیرہ تھا کہ اگر چاہتے تو مکمل سوانح لکھ سکتے تھے۔ مگر انھوں نے خاکے کے انداز کو ترجیح دی۔ اس میں نذیر احمد کی زندگی کی روداد بھی نہایت ایجاز و اختصار کے ساتھ اور کسی قدر منتشر صورت میں آگئی ہے۔ لیکن وہ مکمل نہیں اور اسی لئے یہ کتاب سوانحی معلومات کے باوجود سوانح نہیں۔ اس خاکے میں آزاد کا فیضان بھی شامل ہے۔ چہرہ، آواز، لباس، اور واقعات کی منتشر در و بست وغیرہ پر آزاد کا پرتو یقیناً ہے خاکے میں کسی مخصوص تکنیک کو پیشِ نظر نہیں رکھا گیا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کا جس طور سے نذیر احمد سے تعارف ہوا پہلے اُس کا ذکر ہے پھر اُس کے فوراً بعد کتنے ہی صفحوں میں تفصیل سے ڈپٹی صاحب کی ہیئت کذائی، ان کی عادات و اطوار، اُن کے مکان کا نقشہ غرض ایسی تمام باتیں بیان کر دی ہیں اور اس کے بعد ایک بار پھر پیچھے کو لوٹتے ہیں۔ روزِ اول کی ملاقات سے اگلے دن کی داستان شروع کر دیتے ہیں مگر اس مرتبہ بھی واقعات کی زمانی ترتیب برقرار نہیں رہتی۔ اور جو بات جہاں یاد آجاتی ہے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ چونکہ مضمون کی طوالت خاصی ہے اس لئے جس چیز کی طرف مصنف کی توجہ گئی ہے۔ اُس کی جزئیات خوب خوب لکھی ہیں، نذیر احمد کی شکل و شباہت، لباس وضع قطع، گھر پر اور گھر سے باہر ہیئت کذائی، مکان کا جزئی نقشہ (اور یہ ضرورت سے کسی قدر زیادہ طویل) نذیر احمد کی صبح سے شام تک کی جملہ مصروفیات، قصہ یہ کہ خارج کی ہر چیز کا مکمل بیان کیا ہے مگر اس خارج کے نقشے میں جہاں وہ مکان کی صحیح تصویر پیش کرتے

ہیں اپنے موضوعِ خاکہ کا چہرہ فنی چابکدستی سے اجاگر نہیں کر سکتے۔ خارج کے علاوہ انھوں نے ڈپٹی صاحب کے عادات واطوار اور اُن کے مزاج کی بھی نقاب کشائی کی ہے۔ اُن کے کھانا کھانے اور کسی کو جھوٹوں نہ پوچھنے، قرضے پر روپے دینے، لین دین میں ٹکے ٹکے کا حساب لینے، کنجوسی برتنے، کابل بخارا اور افغانستان کے کُند ذہن ملّاؤں کو پڑھاتے وقت مغزماری کرنے، تصنیفی سرگرمیوں اور صاف گوئی وغیرہ کے تذکرے نہایت دلچسپی سے پیش کئے ہیں اور اپنے مزاحیہ اسلوب سے ان میں جان ڈال دی ہے۔ اگرچہ اس کتاب میں نذیر احمد کی خامیاں ہی خامیاں بیان کی ہیں اور خوبی غالباً ایک آدھ کے سوا کوئی بھی نہیں کہی لیکن ان سب خامیوں کا ذکر بھی ایسے ہمدردانہ انداز میں کیا ہے کہ کہیں نذیر احمد سے وحشت نہیں ہوتی۔ کتاب کا منطقی تجزیہ کیا جائے تو ڈپٹی نذیر احمد میں سوائے اس بات کے اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی کہ وہ بڑے محنتی شخص تھے اور دوسرے یہ کہ فطرت اُن کی حمایت میں تھی۔ یعنی اتفاقات نے اُن کی زندگی بنادی۔ اُن کی زندگی کا ہر بڑا موڑ کسی ایک اتفاق کا مرہونِ منت ہے، یہ سب مرزا فرحت اللہ بیگ نے بڑے اعتدال اور توازن کے ساتھ لکھا۔ نہ تو کتاب ڈپٹی صاحب کی مداحی بنتی ہے نہ تنقیص، لیکن پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کئی خوبیوں کے مالک تھے اور مرزا صاحب کی توجہ اُن سب کی طرف نہیں رہی ہے۔ ایک کمی جو سب سے زیادہ محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد اپنی عملی زندگی میں بڑے ظریف طبع اور زندہ دل انسان تھے خود فرحت نے بھی بار بار اس بات کا ذکر کیا ہے۔ دیباچے میں اپنے مزاحیہ اسلوب کی وجہ جواز بھی موضوعِ خاکہ کی ظریفانہ طبیعت کو قرار دیا ہے مگر ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ واقعات اور مکالمات کے ذریعہ نذیر احمد کی شخصیت کے اس پہلو کو کماحقہ اجاگر نہیں کر سکے۔ انھوں نے اکثر اپنے استاد کی مضحکہ خیز صورتِ حال بیان کر کے خود تو ظریفانہ جملہ کہہ دیا ہے، مگر اُس کی ظرافت لب تشنۂ اظہار رہتی ہے۔ انصاف یہ ہے کہ جتنا طویل یہ خاکہ ہے۔ اُس کے پیشِ نظر یہ اتنا ہی کامیاب نہیں ہے۔ اتنی ضخامت میں اس سے کہیں بہتر خاکہ تیار کیا جا سکتا تھا۔ اور اس کمی کی وجہ یہ ہے کہ خاکے میں واقعات کی طرف التفات کم ہے۔ اور شکل وصورت، عادات واطوار، رہن سہن کا متعلق بیان زیادہ ہے یا پھر نذیر احمد کی زبانی طویل بیانات کے ذریعے اُن کی زندگی کے مختلف پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ ان کی شخصیت اپنے عہد اور زمانے کے واسطے سے کس رنگ کی تھی اور اس دور کو پس منظر بنا کر اگر نذیر احمد کی ذات کا مطالعہ کیا جائے تو وہ کیسے نظر آئیں گے ان باتوں سے اغماض ہے۔ کہانی ختم کرنے کے بعد تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس فروگذاشت کا ایک سبب منجملہ دیگر اسباب کے فرحت کا اندازِ بیان بھی ہے۔ محاورے بازی کا انھیں کچھ ضرورت سے زیادہ شوق ہے اور اکثر محاورے حسنِ معنی سے عاری اور بھدّا قسم کا تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں۔ انجن چھوڑ گمسٹین اور قلیہ ہو جانا وغیرہ جیسے محاوروں کا ایک طومار چلا آ رہا ہے۔ پھر مزاح کی بنیاد زیادہ تر الفاظ اور فقروں کی ساخت پر ہے روحِ معنی پر نہیں۔ مزید براں نذیر احمد کی جو تصویر پیش کی ہے اس کی جزئیات اپنی جگہ بھرپور ہیں اور ان کے ملانے سے ایک وحدت رکھنے والی تصویر بھی ضرور بن جاتی ہے مگر پھر بھی اُن کی نفسیاتی تصویر ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی، یہ نہیں معلوم ہوتا کہ نذیر احمد جو لین دین کے معاملے میں اتنے میکانکی تھے، وہ ظریف الطبع اور زندہ دل کیوں کر تھے اور جو ایک طرف دین کے زبردست علم بردار بھی تھے ...... ان تضادوں کا کیا نفسیاتی پس منظر تھا۔ اتفاق یا کچھ اور؟ ان کوتاہیوں کے پیشِ نظر یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ کتاب فنِ خاکہ نگاری کے سارے لوازمات کو پورا کرتی ہے۔

خاکوں سے متعلق ان کی دوسری قابلِ ذکر کتاب "دہلی کا یادگار مشاعرہ" ہے۔ یہ بنیادی طور پر تو ایک دور کے چند سماجی خصائص کو زندہ کرنے کی کوشش ہے لیکن افراد پر بھی خاصی توجہ ہے۔ اس پر بھی آبِ حیات کی تکنیک کا ہلکا سا پرتو ہے۔ آبحیات کا مشاعرہ کئی ادوار پر مشتمل ہے۔ یہ صرف ایک دور کے شاعروں کا مشاعرہ ہے۔ اس کتاب کا زاویۂ نگاہ بھی آبِ حیات سے کسی قدر مل جاتا ہے۔ دیباچے میں لکھتے ہیں: "جو لوگ علمی مذاق رکھتے ہیں وہ جانتے اور سمجھتے ہیں کہ کسی کا کلام پڑھتے وقت اگر اُس کی شکل وصورت، حرکات و

سکنات، آواز کی کیفیت، نشست و برخاست کے طریقے، طبیعت کا رنگ اور سب سے زیادہ یہ کہ اس کے لباس اور وضع قطع کا خیال دل میں رہے تو اس کا کلام ایک خاص اثر پیدا کر دیتا ہے اور پڑھنے کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے"۔ ظاہر ہے کہ مصنف کا نقطۂ نظر یہی ہے کہ وہ نقطہ شاعروں کی فوٹو ان کی آواز اور زیادہ سے زیادہ ان کی طبیعت کا رنگ دکھا دے۔ آزاد کی طرح لباس پر توجہ زیادہ ہے۔ لیکن کردار کی اندرونی گرہوں کو کھولنا اور زندگی کی پہلو دار پری کو شیشے میں اتارنا ان کا مقصود نہ تھا۔ چنانچہ شاعروں کے سراپا لکھنے میں انھوں نے محنت و ہنرمندی کا کمال دکھایا ہے، چہرہ لکھا ہے پھر لباس کی ذرا ذرا تفصیل دی ہے۔ اکثر کی آواز بھی سنائی ہے۔ تقریباً ہر شخص کے مکان کی پوری کیفیت بیان کی ہے لیکن دوسری طرف کردار کی ہلکی سی جھلک بھی دکھا دی ہے۔ مولوی کریم الدین (یعنی فرحت اللہ کا ادبی ہمزاد) جس شخص سے ملنے جاتا ہے۔ اس کے چند مکالمے اور چند فوری واقعات بیان کر کے یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کی اندرونی شخصیت کو بھی ابھارے۔ یہ کوشش ہر شاعر کے سلسلے میں ہوتی ہے اور کم از کم ایک شخصیت تو اس کتاب میں ضرور ایسی ہے جس کا تذکرہ خاکہ کے قریب قریب آ جاتا ہے اور وہ مومن خاں مومن ہیں۔ مومن کی شخصیت کو انھوں نے محبوب و دلکش بنا دیا ہے، ان کا حسن و جمال، نفاست طبع، خوش پوشاکی، خوش اخلاقی، ظرافتِ طبع، علم اور خوش الحانی، علمی تبحر، طب، نجوم (چھپکلی والا واقعہ) رمل، شطرنج وغیرہ سب پہلو نمودے ہیں، مومن سے غالباً فرحت کو ذہنی یا جذباتی وابستگی رہی ہے۔ دیباچے میں وضاحت کرتے ہیں کہ اس کتاب کو لکھنے کا خیال ہی مومن کی تصویر کو دیکھ کر آیا تھا۔

قصہ کوتاہ فرحت کی خاکہ نگاری میں شخصیت کی ہیئت کذائی، اس کے مکان اور خانگی رہن سہن کے بہت زیادہ تفصیلی تذکرے ہوتے ہیں اور نشست و برخاست، آداب عادات و اطوار وغیرہ کے سلسلے میں بھی ان کا زاویۂ نظر زیادہ تر خارجی ہوتا ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی اس کا فن اور خصوصاً "ان کی نذیر احمد کی کہانی" اردو خاکہ نگاری میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ کیونکہ یہی تو اردو کا پہلا خاکہ تھا سچا اور صحیح۔!

اس کے بعد جولائی ۱۹۴۱ء میں ڈاکٹر سید عابد حسین نے آل انڈیا ریڈیو دہلی پر پڑھے گئے گیارہ مختصر خاکوں کا مجموعہ "کیا خوب آدمی تھا" کے نام سے شائع کیا۔ اس میں کے پہلے پانچ خاکے ۱۹۲۹ء میں لکھے گئے ہیں جو راشد الخیری، حالی، ڈپٹی نذیر احمد، چکبست اور داغ سے متعلق ہیں۔ پریم چند، حکیم اجمل خاں، اور ڈاکٹر انصاری کے خاکے دس سال بعد یعنی ۱۹۳۹ء کی تحریریں ہیں اور آخری تین یعنی علامہ اقبال، سر راس مسعود اور مولانا محمد علی جوہر کے خاکے ۱۹۴۰ء میں نشر ہوئے۔ گیارہ سال کی تحریروں کے اس چھوٹے مجموعے میں فن کا ارتقاء واضح طور پر نظر آتا ہے۔ پہلا خاکہ ملا واحدی نے راشد الخیری پر لکھا ہے۔ یہ تو بطور استثنا رفن کے جدید ترین اصولوں پر بڑی حد تک پورا اترتا ہے اور مصورِ غم راشد الخیری کے مزاج کی شگفتگی، خوش طبعی، چٹکلے بازی، گفتگو میں ہر ہر فقرے کو لطف سے بھر دینے کا انداز، تصنیفی کام کرنے کا طریقہ، طرز معاشرت اور دیگر عادات و اطوار کو بڑے دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے اور ان کو زندہ ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے مگر اس سال کے باقی چار خاکے تکنیکی اعتبار سے سیرت نگاری سے آگے نہیں بڑھتے، عادات و اطوار، مکارم اخلاق اور علمی خدمات کے جائزے پر مشتمل یہ تعریفی مضامین اگرچہ نذیر احمد کی کہانی سے دو سال بعد لکھے گئے مگر ان میں کہیں بھی اس کا فیض نظر نہیں آتا۔ قدیم عربی فارسی سوانح عمریوں کے ان حصوں کے مشابہ ہیں جن میں سیرت سے بحث کی جاتی تھی۔ البتہ سیرت کے بیان میں حسب موقع کہیں کہیں کوئی واقعہ بھی بیان کر دیا ہے مگر انتخاب واقعات ایسے نہیں جسے شخصیت کا صحیح نمائندہ اور عکاس کہا جا سکے۔ مثلاً نذیر احمد پر مولوی عبدالرحمٰن نے مضمون لکھا ہے۔ اس میں ڈپٹی صاحب کی شخصیت کا کوئی بھی پہلو صحیح معنوں میں سامنے نہیں آتا۔ چکبست پر دتاتریہ کیفی کا مضمون تعریفی فقروں کا ایک انبار ہے۔ البتہ داغ کو بیخود دہلوی نے اپنے پُرلطف اندازِ بیان سے جیتا جاگتا دکھا دیا ہے۔

۱۹۳۹ء کے تین مضمونوں میں فن کی منزلیں طے کر کے جسے نندکمار کے شاندار خاکے "پریم چند" کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس خاکے میں پریم چند کو جیسے کہ وہ تھے، دیسا پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون بہت مختصر ہے، لیکن انتہائی موثر اور دلکش، پریم چند پر ہنسراج رہبر نے ایک مکمل کتاب لکھی ہے یہ کتاب سوانح ہے۔ اس میں رہبر نے ذاتی معلومات کے علاوہ پریم چند کے افسانوں کے بعض واقعات کے حوالے سے بھی ان کی شخصی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے مطالعے سے جو مجموعی تاثر قائم ہوتا ہے، میں سمجھتا ہوں اس کی ایک ہلکی سی اور کسی قدر نا تمام جھلک جلیندر کمار کے اس خاکے میں نظر آجاتی ہے۔ نا تمام یوں کہ اس میں پریم چند کی سیاسی دلچسپیوں کو نظرانداز کر دیا گیا ہے اور ہلکی اس لئے کہ بہرکیف یہ دس صفحے کا مضمون ہے اور وہ تین سو صفحوں کی کتاب ہے، لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ایک ذہین مصنف وہی مقصد چند صفحے لکھ کر حاصل کر سکتا ہے جو عام لوگ کتابیں لکھ کر کرتے ہیں۔ اس مضمون کے بعد اس کتاب میں ممتاز حسین کا علامہ اقبال کے بارے میں لکھا ہوا خاکہ ارتقا کی طرف ایک اور قدم بڑھاتا ہے۔ وہ یہ کہ پہلے خاکے نفسِ مضمون کے اعتبار سے خواہ کتنے ہی اچھے کیوں نہ تھے، ان کا اسلوب قدیم تھا اور اس زور سے محروم جو بعد کی سادہ تحریروں میں ہے۔ وہاں کافی تکلف تھا اور بات اس عہد کی تہذیبی وضعداریوں کے بوجھ سے دبی ہوئی تھی۔ اب اسلوب سنور جاتا ہے۔ تکلف کے بادل چھٹ جاتے ہیں اور مافی الضمیر کا اظہار براہِ راست ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پہلے تو فقط خوبیوں کی فہرست تیار کی جاتی تھی اور جیسا کہ اس کتاب کے نام یعنی "کیا خوب آدمی تھا" سے ظاہر ہے، وہ لوگ شخصیت کا مجموعی تاثر "خوب" یعنی پسندیدہ قائم کرتے تھے۔ اب کمزوریوں سے بھی ہمدردانہ طور سے پردے اٹھائے جانے لگے۔ اقبال کی کمزوریاں جو خود انھوں نے کبھی نہ چھپائیں، ممتاز حسین نے بھی نہیں چھپائیں اور فقط چند فقروں میں ان کا اظہار نہایت خوبصورت طریقے سے کیا ہے۔ لیکن جس طرح اس کتاب کا پہلا مضمون بطور استثنا بہت کامیاب تھا اسی طرح آخری مضمون بطور استثنا بہت ناکام ہے، یہ عبدالماجد دریابادی نے لکھا ہے اور مولانا محمد علی جوہر سے متعلق ہے، جن پر ڈاکٹر عبدالحق، رشید احمد صدیقی اور ضیاء الدین احمد برنی نے بعد میں بہت اچھے مضمون لکھے۔

یہ کتاب اس فن کے دہ سالہ ارتقا کی اگرچہ ساری کڑیاں تو نہیں، تاہم کچھ نہ کچھ منازل ضرور اپنے احاطے میں رکھتی ہے۔ اور اس میں مراحلِ سیرت نگاری اور مکارمِ اخلاق کے بیان سے چل کر سچی خاکہ نگاری کے قریب پہنچتا ہوا یہ فن کا مسافر دکھائی دیتا ہے۔

اس کے بعد ایک بالکل ہی نئی طرز کا تجربہ ہوتا ہے۔ یہ بھی ریڈیائی مضامین ہیں لیکن خاکے کے لئے نیا راستہ سجھانے والے، مئی ۱۹۴۳ء میں بشیر احمد ہاشمی کی کتاب "گفت و شنید" شائع ہوئی۔ اس کتاب میں بعض پیشہ وروں کی عمومی خصوصیات کے مجموعے سے خاکے کے الگ ہٹ کی ایک چیز پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، بیرا، منشی جی، شاعر، ہیڈ ماسٹر، پروفیسر، ایڈیٹر حضرات میں جو جو عادتیں اپنے پیشے کی وجہ سے پیدا ہوجاتی ہیں، ان کو مضحکہ خیز صورت میں بیان کر کے ان کا خاکہ اڑا دیا گیا ہے۔ مگر یہ خاکہ اڑانا تو ضرور ہے خاکہ لکھنا نہیں۔ البتہ اس سے یہ خیال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ اس طور پر بھی کامیاب کوشش کی جا سکتی ہے۔ بشیر احمد صاحب کے مضمونوں کی ناکامی کا سبب ان کا سطحی مزاح اور بے جان طنز ہے۔ پھر ان کا اسلوب زوردار نہیں ہے لیکن ان کی کتاب سے اتنا فائدہ ضرور ہوا ہے کہ خاکہ نگاری کے امکانات میں کچھ اضافہ ہوگیا ہے، ایک نئی راہ سامنے آئی ہے اور اگر کوئی چابکدست فنکار اس راہ پر چلے تو ایک منفرد اور حسین و جمیل مرقع مختلف شخصیتوں کی زندہ تصویروں کو پیش کر سکتا ہے۔

اس کے بعد مجھے معلوم نہیں کہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق کی کتاب "چند ہم عصر" پہلے شائع ہوئی یا رشید احمد صدیقی کی "گنجہائے گرانمایہ" کیونکہ میرے سامنے اول الذکر کا تیسرا اور ثانی الذکر کا دوسرا ایڈیشن ہے۔ یہ دونوں ۱۹۵۰ء کی مطبوعات ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق کی تصنیف چند ہم عصر پہلی بار آپ کے شاگرد شیخ چاند نے چھپوائی تھی اور بعد میں بار بار شائع ہوئی۔ اس کتاب میں مولوی صاحب اپنی جان پہچان کے معروف

اور غیر معروف لوگوں کے حالات زندگی اور ان کے کارنامے لکھے ہیں۔ اور زیادہ تر اُن کے نظریات سے بحث کی ہے۔ اپنے مواد اور تکنیک کے اعتبار سے اس کتاب کو خاکہ نگاری کے ضمن میں لانا بہت مشکل ہے۔ اس کا انداز اگرچہ کلیتہً سوانح تو نہیں لیکن سیرت نگاری ضرور ہے۔ انھوں نے ایک شخص کی مختصر سوانح پوری تنظیم کے ساتھ بیان کر کے اس کی سیرت کی دھوپ چھاؤں دکھائی ہے اور ایسا کرتے وقت اس کے نظریات سے بھی مفصل بحث کی ہے۔ سوانح بیان کرتے وقت اُن کا انداز تاریخ کا سا ہے اور سیرت اور نظریات سے بحث کرتے وقت تنقیدی مقالے کا سا اُن کے مضمونوں میں نظم و تنظیم، توازن و اعتدال اصابت رائے اور متانت خیال کا حسن ہے، انھوں نے شخصیت کا مطالعہ کرتے وقت اُس کو اپنے عہد کے کینوس میں رکھ کر دیکھا ہے اور سماجی اور معاشرتی تحریکات، اجتماعی میلانات اور عصری واقعات کے اثر کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ محسن الملک، محمد علی جوہر، حالی، راس مسعود اور سر سید احمد خاں کی شخصیتیں ایسی تھیں جن کا صحیح مطالعہ صرف اسی صورت میں ہو سکتا تھا کہ انہیں اپنے عہد کے واسطے سے دیکھا جائے۔ مولوی عبدالحق نے یہ فریضہ بطریق احسن سرانجام دیا ہے۔ اُن کے مضمونوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بڑی سے بڑی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتے اور جس شخص میں جو خامی انھیں نظر آتی ہے اُسے بلا تکلف کہہ دیتے ہیں، محمد علی جوہر، اور سر سید جیسی عظیم المرتبت ہستیوں کے خلاف بھی اُن کا قلم بلا روک ٹوک لکھتا چلا جاتا ہے سر سید کے متعلق جو مضمون لکھا ہے وہ بلاشبہ مدلّل مداحی ہے اور فن کے پایے سے ساقط لیکن جو عیب ان کو نظر آیا ہے اُسے ضرور لکھ دیا ہے۔ محمد علی جوہر کی تعریف کرتے کرتے ایک دم ان کے خلاف لکھنا شروع کر دیتے ہیں اور بڑے سخت الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے لہجے کا توازن تو کچھ مجروح ہوتا ہے مگر رائے کا توازن اُجلا ہو جاتا ہے، محمود، مسعود، سید علی بلگرامی وغیرہ کے حال میں یہ توازن پورا ہے جیسا کہ اُن کی اکثر تحریروں میں ہوتا ہے۔

کسی شخص یا شخصیت کو پڑھتے وقت عموماً یوں ہوتا ہے کہ پرکھنے والے کو خود انسانیت کی جن اقدار سے زیادہ محبت ہوتی ہے انہیں کو وہ اُس شخصیت میں تلاش کرتا ہے۔ اگر مل جائیں تو خوب تعریف کرتا ہے اور اگر وہ نہ ملیں تو دوسری قسم کی خوبیوں کی کماحقہٗ قدر نہیں کر سکتا۔ یہ چونکہ عام انسانی کمزوری ہے اس لئے اہل قلم حضرات سے اس بات کی توقع بھی ہوتی ہے کہ وہ اس کمزوری سے بالاتر ہو کر شخصیت کا اصل چہرہ بے نقاب کریں اور اُس کی اُن خوبیوں اور برائیوں کو ظاہر کریں جو اُن میں موجود ہیں اور اتنی ہی شدت یا نرمی سے جس شدت یا نرمی سے وہ اُس کی ذات میں پائی جاتی ہیں۔ اُن پر تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ایک تو اُن کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ دوسرے انھوں نے زیادہ تر اپنی محبوب خوبیوں کو اُجاگر کیا ہے۔ مثلاً سادہ مزاجی، سلامت روی، اپنے مقصد سے بے پناہ محبت اور مجنونانہ لگن، انسان دوستی، وسیع النظری، وضعداری وغیرہ۔ اس کتاب میں شامل تمام مضامین میں افراد کی سیرتوں کے یہی پہلو نمایاں نظر آئیں گے۔ نام دیو مالی کا ذکر اسی نفسیاتی پس منظر کا مرہونِ منت ہے۔ مولوی صاحب کو جیسی خود مقصد کی دھن تھی، ویسی نام دیو کو تھی۔ نور خاں نیک نفس، ہمدرد، مرنجان مرنج اور وضعدار تھا اس لئے مولوی صاحب نے اُسے گُدڑی کا لعل کہا۔

الغرض قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ لکھنے والا لکھنے کے دوران اور فی الحقیقت عملی زندگی میں شخصیت کے مطالعے کے دوران ذاتی پسند اور اپنے مزاج سے حسب ضرورت الگ نہیں ہو سکا ہے۔ زبان اور ترتیب خیالات کچھ ایسی ہے کہ جب تک ہمیں شخصیت سے دلچسپی نہ ہو ہم اس کا مطالعہ رغبت سے نہیں کر سکیں گے، یعنی دلچسپی کا دائرہ محدود ہے۔ عام قاری کے مطالعے میں آن کا آنا مشکل ہے۔ ان مضمونوں میں مشکل سے کسی ایک کو بھی خاکہ کہا جا سکے گا۔ یہ سیرتیں ہیں۔ خاکہ ایک تخلیقی صنفِ ادب ہے جس میں زندہ شخصیت گوشت پوست کا بدن لئے، علمیت کی بھاری بھرکم عباؤں کو دم بھر کے لئے اتار کر، روزمرہ کے لباس میں نظر آتی ہیں، اور ہم انھیں ویسا دیکھتے ہیں جیسا کہ وہ سچ مچ تھے۔ نہ کہ جیسا بننا چاہتے تھے، یا جیسا ظاہر کرتے تھے، ادیب اپنی تخلیقات میں، لیڈر اسٹیج پر، علماء مجالس میں حکمراں مسند حکومت پر، اور دیگر مشاہیر اپنے جادۂ شہرت پر دلیسے نظر آتے ہیں جیسا کہ وہ بننا چاہتے تھے یا جیسا وہ تکلف سے ظاہر کرتے تھے، غالب شعروں میں دنیا کو بازیچۂ اطفال کہتے تھے مگر عملی زندگی میں یہ حال تھا کہ جب دلی میں زرد کی بارش ہوتی ہے تو چھت کو ٹپکنے

دیکھ کر پناہ مانگتے ہیں۔ ملکہ وکٹوریہ دربار میں تو ایسی حکمراں ہے جس کی قلمرو میں کبھی سورج نہیں ڈوبتا مگر ان فلک بوس مرتبوں کی دھونس جمانے کے بعد لٹن اسٹریچی کے مضمون میں وہ ایک عام عورت ہو کر رہ جاتی ہے اور اس روزمرہ زندگی کے فریم میں شخصیت کے مطالعے کو الفاظ کا جامہ پہناتے وقت انداز بیان تخلیقی ادب پارے کا سا ہو تو پھر وہ خاکہ کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحق کا انداز تنقیدی مقالے کا سا ہے اور شخصیت کا مطالعہ قدیم مشرقی انداز میں۔ لہٰذا میری رائے میں تذکرہ چند ہم عصر خاکہ نگاری کے ذیل میں آتی ہی نہیں۔ سیرت نگاری کا اعلیٰ نمونہ بے شک ہو سکتی ہے۔ لیکن کیا ضرور ہے کہ مختصر سیرتوں کی عمدہ کتاب کو خاکہ نگاری کے میدان میں لایا جائے۔ جہاں اس کا مرتبہ زیادہ اونچا نہیں ہوگا۔ نام دیو مالی ایسے دلکش کردار کے آدمی کا خاکہ بھی فنی اعتبار سے مکمل نہیں۔ اگر مکمل ہوتا تو یقیناً ایوب عباسی، کندن اور گھمی کبابی سے کسی طرح کمتر نہ ہوتا۔

ایوب عباسی اور کندن رشید احمد صدیقی کے لکھے ہوئے خاکے ہیں۔ رشید صاحب پہلے شخص ہیں جنھوں نے اس فن کو رفعتوں سے آشنا کیا ہے اور شخصیتوں کی ذاتی اہمیت سے قطع نظر خاکوں کو بذات خود مقبول عام بنا دیا ہے۔ رشید صاحب کی خاکوں کی تین کتابیں، ذاکر صاحب، گنجہائے گرانمایہ، اور ہم نفسان رفتہ میری نظر سے گذری ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی بہترین کتاب گنجہائے گرانمایہ ہے۔ ذاکر صاحب واحد خاکہ ہے ہم نفسان رفتہ میں سات اور گنجہائے گرانمایہ میں تیرہ خاکے ایسے لوگوں کے ہیں جن سے طویل عرصہ رشید صاحب کے روابط رہے (بہ استثنائے ابوالکلام آزاد) ان لوگوں کی شخصیت، کردار اور سیرت کے اونچ نیچ، مزاج کے اینچ پیچ، طبیعت کے رجحانات، نفسی کیفیات، الغرض ان کی زندگی کا ہر گوشہ و کونہ اُن کی نظر میں آیا۔ پھر فن کے مکمل شعور کے ساتھ اور انداز بیان کی انتہا شرافت کے ساتھ انھوں نے یہ زندہ جاوید پیکر الفاظ کے قالب میں ڈھال دیے۔ پہلی بار گنجہائے گرانمایہ ہمارے پاس ایک ایسی کتاب آئی ہے جس پر ہم فخر کر سکتے ہیں اور جو فلک اردو پر نجم ثاقب کی حیثیت رکھتی ہے۔ رشید احمد صاحب نے اشخاص کے سوانح اور اُن کے عقائد و نظریات کی بھرمار کر کے اپنے مضمونوں کو قاموس یا انسائیکلوپیڈیا کا ایک سرد بے جان صفحہ نہیں بنا لیا ہے بلکہ اُن کی شخصیتوں کا ذکر یوں کیا ہے کہ کاغذ کے انبار دل سے زندہ پیکر اُبھر اُبھر کر سامنے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ہم خود کو اُن کی محفل کا ایک فرد سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ لوگ مشہور بھی ہیں اور غیر معروف بھی۔ مگر رشید احمد صدیقی کا مہربان قلم کسی سے ناانصافی نہیں کرتا۔ مدت العمر جن لوگوں سے اُن کے تعلقات جس رنگ میں رہے زیادہ تر تذکرہ اُسی کا ہے جس کسی کے لئے اُن کے دل میں جس قسم کے جذبات اُٹھتے تھے، جیسا وہ اُن کو لگتے تھے مضامین کی اصل روح اور بنیاد یہی جذبات، تاثرات اور احساسات ہیں اور واقعات کا انتخاب اور ان کا بیان انھیں دلکش رنگوں سے مزین ہے۔ کون شخص فی الحقیقت کیسا تھا؟ یہ بتانا فن کا تقاضہ ہے۔ مگر رشید صاحب نے اس تقاضے کو اپنے سر پر سوار نہیں کر لیا۔ انھوں نے یہ بتایا ہے کہ مجھے تو یہ شخص یوں لگا۔ واللہ اعلم۔ اور یہ اُن کے فن کا کمال ہے کہ اس کے باوجود بھی واقعات و عادات کا بیان کرتے وقت وہ کچھ اس طرح شخصیت کے چاروں جانب روشنی کا سیلاب بکھیر دیتے ہیں کہ ہم اُس کے کسی رنگ کو دیکھنے سے محروم نہیں رہ جاتے۔ وہ کسی شخص کی ایک عادت بیان کرتے ہیں اور اپنی دانست میں اُسے خوبی کہتے ہیں مگر ہمیں اس بات پر مجبور نہیں کرتے کہ ہم بھی اسے خوبی ہی سمجھیں۔ ہم چاہیں تو اُسے کمزوری سمجھ لیں۔ مگر رشید صاحب کا اپنا تاثر ظاہر ہر جگہ ہوتا ہے۔ یہ تاثر ہر جگہ شریفانہ اور مثبت ہے۔ محمد حسین آزاد شخصیتوں کی خوبیاں بیان کر کے اپنے متعصبانہ تاثر کے ساتھ ان کا چہرہ بگاڑ دیتے تھے رشید صاحب سے اس بات کا گلہ نہیں کیا جا سکتا۔ رشید صاحب نے خاکہ نگاری کی سب سے پہلی ضرورت یعنی ہمدردی کو بدرجۂ اتم اپنے انداز میں سمویا ہے۔ گویا کہ یہ اُن کا فطری انداز ہے۔ اور اس کے غلبے کی وجہ سے اُن کے فن کو کچھ نقصان بھی پہنچا ہے یعنی ہر فرد کچھ ہیرو بنتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ کچھ مثالیت پسندی کی طرف میلان ہوتا نظر آتا ہے۔ محمد علی جوہر کے ذکر میں جذبات سے بے قابو ہو گئے ہیں۔ انشائے لطیف کے خالق سجاد حیدر یلدرم کو خود انشائے لطیف بنا دیا ہے مگر ایسا پھر بھی نہیں کیا کہ اُن میں غیر موجود خوبیوں کو موجود یا اُن کی واقعی کمزوریوں کو عنقا بنا دیا ہو۔ اوصاف اُن مشاہیر کے وہی ہیں جو انھوں نے بیان کئے ہیں مگر عقیدت و محبت کی وجہ سے اُن کے رنگ گہرے اور نقوش

تیکھے ہو گئے ہیں۔ اور تصویر مصور کی Retouching کی بدولت اصل سے کسی قدر حسین ہو گئی ہے۔ اُن کی عقیدت و محبت کا ایک ثمرہ یہ بھی ہے کہ ہم ان کی مسرتوں اور تکلیفوں میں شریک سے ہو جاتے ہیں اور اُن کے درد سے ہمارے دل میں بھی درد اٹھنے لگتا ہے۔ اور جب وہ مر جاتے ہیں تو رشید صاحب کے ساتھ ہمارا گلا بھی رُندھ جاتا ہے اور سچ مچ ہم اپنی زندگی میں خلا محسوس کرنے لگتے ہیں، ان ساری باتوں نے اُن مضمونوں کو تاریخی، سوانحی اور تنقیدی قسم کے ادب سے نکال کر تخلیق کی سرحدوں میں پہنچا دیا ہے۔ وہ کسی دلربا غزل، کسی جان نواز شعر اور کسی مسحور کن افسانے کی موسیقیت اپنے اندر رکھتے ہیں۔ اس مقام بلند کو حاصل کرنے کے لئے رشید صاحب نے موضوع خاکہ کی علمی عظمتوں کے بجائے شخصی محاسن پر زور دیا ہے۔ ان کی علمیت کا ذکر ہے بھی تو زیادہ سے زیادہ اُس انداز سے جیسی کہ وہ روزمرہ کی زندگی میں ظاہر ہوتی ہے۔ پھر بھی جو زیر بحث شخصیت مصنف ہے بہر حال اُس کے فن پر کہیں نہ کہیں چند جملوں میں بحث کر ہی دی ہے۔ اور یہ بحث سو فیصدی شخصیت کے حوالے سے ہے۔ مثلاً اصغر، ہلدرتم وغیرہ کے فن پر تبصرہ۔

رشید صاحب نے پہلی مرتبہ ہمیں احساس دلایا کہ یہ فن اتنا جاندار ہے کہ اگر اسے صحیح معنوں میں برتا جائے تو ایک عام انسان کو ہزاروں ادیبوں اور ادب شناسوں کی دلچسپیوں کا مرکز بنایا جا سکتا ہے۔ ایوب عباسی اس کی روشن مثال ہے۔ ایوب عباسی کو اگر اردو کا بہترین خاکہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہو گا۔ عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ عصمت چغتائی کا "دوزخی" سمجھا جاتا ہے۔ میری ایسی رائے نہیں ہے۔ اس کا مکمل جائزہ بعد میں لوں گا۔ یہاں صرف اتنا کہوں گا کہ خاکے کو تکنیک، ساخت اور دیگر فنی لوازم پورے کرنے کے علاوہ بھی تو کسی حسن کا حامل ہونا چاہئے اور وہ قاری کے لئے سرور و انبساط، مسرت و بہجت اور کچھ نہ ہو تو کم از کم روحانیت کو ہلکی سی رفعت کا احساس تو ضرور ہو۔ ٹریجڈی کا ادب میں بھی تو واحد جواز ہے۔ کیونکہ اگر یہ نہیں تو رونے جھینکنے سے فائدہ؟ ایوب عباسی میں یہ حسن بدرجہ اتم ہے۔ جبکہ "دوزخی" پڑھ کر دم گھٹنے لگتا ہے۔ اور آدمی خود کو دوزخی سمجھنے لگتا ہے۔ نیکی کی تمام قدریں فانوس خیال نظر آنے لگتی ہیں اور خیر و شر کا معیار تہ و بالا ہوتا معلوم ہوتا ہے۔ یہ سچی تصویر عظیم بیگ چغتائی کی ضرور ہے مگر اس سے قاری کا سانس رُکنے لگتا ہے۔ ایوب نیکی کا ایک پیکر تھا۔ ایک دلچسپ لطیفہ اور ایک ارزاں نعمت جیسے پانی۔ اس لئے اس کا خاکہ بھی ایک نعمت ہے۔ رشید صاحب کا پُر وقار مزاح، اُن کی تحریر کی شگفتگی، واقعات کی دروبست، شخصیت کی شش جہات کا فنکارانہ انعکاس اور سب سے زیادہ مصنف کا شفقتوں سے بھرا ہوا قلم، اُس کو ایک عام آدمی دکھلاتے ہوئے بھی حد درجہ دلکش اور محبوب بنا دیتا ہے۔ وہ اللہ کے پاس پہنچتا ہے اور گریہ ہمارا گلو گیر ہو جاتا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکوں میں کچھ مبالغہ آمیزی ہے، وہ ہیرو پرستی کے قائل ہیں۔ وہ کمزوریوں پر سے سارے پردے نہیں اٹھاتے، وہ سوانحی معلومات نہیں لکھتے۔ وہ شخصیت کے علمی و ادبی کارناموں سے مفصل بحث نہیں کرتے، وہ تصویر کا اصل چہرہ پیش کر کے ذاتی تاثرات بھی بیان کر دیتے ہیں۔ اور ایسی کئی کوتاہیاں گنائی جا سکتی ہیں۔ مگر پھر بھی آج تک وہ اُردو کے سب سے بڑے خاکہ نگار ہیں اور حق تو یہ ہے کہ پہلی بار انھوں نے ہی خاکے کو عام دلچسپی کی چیز بنایا۔ آزاد کے اسلوب کا جادو اب ٹوٹ چکا تھا۔ فرحت کا انداز دلکشی کھو چکا تھا اور اب ایسے زندہ اسلوب کے ساتھ نیا فنکار سامنے آیا جو صدیوں یادگار رہے گا۔ اور جو اردو ادب کی دھول اڑاتی راہوں میں ایک فرحت بخش چمنستان کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں مسرت و بہجت ہے، ہنسی مزاح ہے، درد و غم ہے اور زندگی کا کیف و کم ہے۔ اور سب سے بڑھ کر روحانیت کو رفعت بخشنے والی بیکراں شرافت ہے۔ رشید صاحب زندگی میں چند اقدار کو خیر اور باقی کو شر سمجھتے ہیں۔ اُن کے یہاں زندگی ایک مقدس فریضہ ہے، بے نتھ کا بیل نہیں کہ جدھر منھ آئے، بگٹٹ بھاگا چلا جائے، اور اسی زندگی کی دل آویز تلخی اُن کے خاکوں میں ہے

گنج ہائے گرانمایہ اور چند ہم عصر کے علی الترتیب دوسرے اور تیسرے ایڈیشن کی اشاعت (۱۹۵۰ء) سے دو سال

قبل (اور یقیناً "پہلی اشاعت کے کچھ عرصہ بعد) ۱۹۴۸ء میں کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی نے "نئے ادب کے معمار" کے عنوان سے جدید ادیبوں کے خاکے شائع کرنے کا ایک سلسلہ شروع کیا تھا۔ انھوں نے اعلان تو پچیس کتابچوں کے ایک سیٹ کی اشاعت کا کیا تھا۔ لیکن یا تو وہ سب شائع نہیں ہوئے یا پاکستان میں نہیں پہنچے۔ بہرکیف ہمارے ملک میں صرف پانچ کتابچے آئے۔ دیوندر ستیارتھی از ساحر لدھیانوی، اسرار الحق مجاز از عصمت چغتائی، ساحر لدھیانوی از کیفی اعظمی، عصمت چغتائی از منٹو، مخدوم محی الدین از سردار جعفری۔ یہ کتابچے ساٹھ ستر صفحے کے ہیں اور ان حضرات کے خاکوں کے علاوہ ان کی اپنی تخلیقات کا ایک مختصر سا انتخاب بھی ان میں شامل ہے۔ منٹو نے عصمت کا جو خاکہ لکھا ہے اُس کے ہمراہ عصمت کا لکھا ہوا دوزخی بھی ہے اُس کی مسلّمہ اہمیت کے پیش نظر بہتر یہ ہے کہ پہلے اُسی کا جائزہ لیا جائے۔

"دوزخی" عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ ہے۔ اس خاکہ کو عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ سمجھا گیا ہے۔ اس کی تکنیک کرداری افسانے کی سی ہے۔ یہ خاکہ منٹو کے خاکوں کی طرح سچ مچ کا افسانہ تو نہیں لگتا مگر افسانے اور خاکے کے بین بین ضرور ہے۔ اس کا انداز بیان چبھتا ہوا اور زاویہ نظر انوکھا ہے۔ "دوزخی" میں فن اپنی تکمیل کی سرحدوں سے ذرا ہی ادھر رہا ہے۔ عظیم بیگ کے تن و دل و جاں کا بھرپور مرقع اس میں موجود ہے۔ ان کی شکل و صورت اور جسمانی صحت سے لے کر نفسیات کی اتھاہ گہری الجھنوں اور گھر کی ادنیٰ مصروفیتوں سے لے کر ادبی تخلیقات کے پس منظر اور پیش منظر تک ہر چیز پگھلے ہوئے سونے کی طرح تھلکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ عظیم بیگ پیدا ہوئے تو اتنے نحیف کہ روئی کے پہلوں پر رکھے گئے۔ بڑے ہوئے تو انھیں دھوکہ باز اور مکار آدمی سے مل کر بڑی خوشی ہوتی تھی۔ کہتے تھے دھوکہ اور مکاری مذاق نہیں، عقل چاہیے ان چیزوں کے لئے۔ حدیثیں پڑھتے اور لوگوں کو بلاوجہ لڑا کر مزا لیتے۔ یزید کے مداح تھے۔ امام حسین کی شان میں "ہجو اس" کرتے (یہ عصمت کے الفاظ ہیں) جنت دوزخ کو قصرِ صحرا یعنی لغویات کہتے، نیک نہیں تھے، بڑے جھوٹے تھے، سبھوں کو دکھ دیتے۔ خود سوکھے سے تھے مگر تحریر کا شوخ ہیرو ان کا تمنائی جسم یا ہمزاد تھا۔ دنیا میں بڑے دکھ جھیلے۔ مگر سدا مسکراتے رہے۔ اُن کا فن حقیقت کی عکاسی کرتا تھا۔ ایک افسانہ من وعن میراثن کی زبانی سن کر لکھا۔ غرض اُن کی زندگی کا ہر پہلو اس خاکے میں جھلک دکھاتا ہے۔ ذہین قاری کو یہ احساس ہر ہر فقرے پر ہوتا ہے کہ عظیم بیگ صاحب بحیثیت انسان مشکل سے ہی اچھے کہے جا سکتے ہیں۔ وہ نظریاتی اور عملی دونوں طور پر خیر کی ہر قدر کی (سوائے غم جھیل کر مسکرانے کے) نفی کرتے، منفیانہ اقدار کو سراہتے اور ان پر عمل کرتے۔ طرح طرح کے نفسیاتی امراض کی آماجگاہ تھے۔ معلوم نہیں وہ ایسے تھے یا نہیں، اس خاکے سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے باوصف عصمت کا نقطۂ نظر ہمدردانہ ہے اور انھوں نے بھائی کی ہر برائی کو کچھ یوں پیش کیا ہے کہ وہ دلکش لگنے لگتی ہے۔ عظیم صاحب کی حالت قابلِ رحم نظر آنے لگتی ہے اور ان کی برائیاں کچھ ایسی نہیں کھٹکتیں۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر کسی شخص کی ہر کمزوری کو یوں ریشمی غلافوں میں لپیٹ کر پیش کیا جائے تو اس سے فن کی تو شاید خدمت ہو جائے مگر انسانیت کے چہرے پر تو کالک پھر جاتی ہے۔ میں نے بار بار اس خاکے کو پڑھا اور عظیم بیگ صاحب کی تمام منفیانہ کارروائیوں، حتیٰ کہ آخری دنوں میں گھر والوں کو لڑا لے بھڑانے اور اس پر خوش ہونے کی صرف ایک وجہ جواز کا سراغ لگا سکا — اور وہ یہ کہ وہ کمزور جسم لے کر پیدا ہوئے۔ لیکن اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ اگر فطرت کسی شخص کو جسمانی صحت اور حُسنِ صورت کی دولت دینے میں فیاضی سے کام نہ لے تو وہ خیر کی ہر قدر کا منکر ہو جائے اور نیکی کے تمام اصولوں سے بغاوت کر دے۔ عظیم بیگ کو کمزور صحت کے علاوہ زندگی میں باقی جتنی بھی تکالیف پہنچیں، یعنی اس خاکے میں بیان شدہ تکالیف، وہ سب اُن کی اپنی پیدا کردہ تھیں۔ مذہبی معاملات میں چھیڑ چھاڑ جس کا انتہائی مظاہرہ سوختہ یک جہاں کتاب "امہات الامۃ" کی دوبارہ اشاعت کی صورت میں ہوا اور جس کا ذکر عصمت صاحبہ نے نہیں کیا۔ کیونکہ اس واقعہ میں آ بیل مجھے مار کی گونج سنائی دیتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسروں کو اذیت دینے کا رجحان جس کی شدید ترین صورت انھوں نے مرنے سے پہلے پیش کی، یہ سب اُن کے اپنے ہی کارنامے تھے۔ ان کے اپنے ہی کارناموں کا یہ اثر تھا کہ وہ بسترِ مرگ پر پڑے تھے اور سب گھر والے اُن سے نفرت کر کے دور بھاگتے تھے، ماں کہتی تھی میں نے سانپ جنا۔ اور عصمت صاحبہ

بہن ہو کر نہیں، انسان ہو کر کہتی ہیں کہ وہ چاہتی تھیں یہ جلد مر چکیں اور وہ اس کیفیت کو پہنچے کہ چیونٹے اُن کے زندہ بدن کو کاٹ کھائے جا رہے تھے مگر پھر بھی وہ دل دکھانے سے نہ چوکتے تھے ان ساری اپنی خریدی ہوئی مصیبتوں کے باوجود اگر فطرت سے ناواقف ہوں یا عصمت صاحبہ انھیں قابل رحم کہیں تو بڑے تعجب کی بات ہے --- ! انھوں نے خود بھی اپنے بھائی کے لئے دوزخ کی دعا مانگی - اس میں مذہب کا تو خیر خاصا مذاق اُڑتا ہے لیکن پھر بھی بھائی سے بہن کی حقیقی محبت کا تو اندازہ ہو ہی جاتا ہے - انصاف یہ ہے کہ " دوزخی " کا خاکہ اعلیٰ فن کا نمونہ نہیں ہے -

ایک شخص کی خصوصیات ایسی بیان کرنا کہ اُن کا مجموعہ معیارِ انسانیت سے فروتر ہو اور پھر ان کو اس انداز میں بیان کرنا کہ وہ محبوب لگنے لگے، فنی دیانت کے تو حسبِ حال نہیں - اگر عیب لکھنے ہوں تو عیب بنا کر ہی لکھنے چاہئیں -

یہ صحیح ہے کہ اس میں افسانے سے زیادہ دلچسپی ہے - لکھنے والے کی نگاہ بڑی دور رس ہے، عیوب کا بیان بلا تکلف ہے، تکنیک بہت عمدہ ہے، اندازِ بیان بڑا دلکش ہے - لیکن خاکے کا مقصد تو یہ ہے کہ جو شخص جیسا کچھ ہے ویسا کچھ ہمارے سامنے آ جائے - اور ایسا یہاں نہیں ہے - یہاں تو خاکہ نگار نے بین السطور یہ کہنے کی زبردست کوشش کی ہے کہ یہ شخص قابلِ رحم ہے اور قابلِ محبت بھی - اور جہاں اُس کی طبیعت کے مزاج کا حال لکھا ہے، ایک ایک فقرے میں یہ سفارش کی ہے کہ اسے عظیم انسان سمجھو، وہ دوزخ میں بھی مسکرائے گا - خاکہ نگار ہمدردانہ نگاہوں سے عیوب کو دیکھتا ہے، مگر ہمدردی ایسی تو نہ ہو کہ شخصیت کا تاثر ہی معکوس ہو جائے اس خاکہ میں یہی ہے اور اس پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں در پردہ انسانیت کے منافی اقدار کی تحسین کی گئی ہے -

" نئے ادب کے معمار " کے سلسلے میں عصمت کا لکھا ہوا دوسرا خاکہ اسرار الحق مجاز سے متعلق ہے - اس کے نصفِ اول میں تو کالج کی لڑکیوں میں مجاز کی تصنیف " آہنگ " کی مقبولیت کا حال درج ہے - نصفِ آخر میں کچھ تو اس کی شاعری کے پس منظر کی طرف مبہم سے اشارے ہیں یعنی اس کی ناکام محبت وغیرہ آخر میں دو تین صفحوں میں مجاز سے اپنی تین ملاقاتوں کا حال لکھا ہے - یہ خاکہ نہیں محض مجاز سے متعلق ایک جذباتی مضمون ہے جس میں اس کی مقبولیت اور اس کی شاعری کے پس منظر کے علاوہ ایک آدھ بات اس کی زندگی کی بھی آ گئی ہے - علی سردار جعفری نے مخدوم محی الدین کا خاکہ دسمبر ۱۹۴۶ء میں لکھا تھا جو اس سلسلے میں شائع ہوا - انھوں نے زیادہ تر ہندوستان میں اشتراکی تحریک کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے - کچھ غیر ملکی اشتراکی سرگرمیوں کا ذکر کیا ہے، مخدوم کی بھی انھیں خدمات کا ذکر کیا ہے جو اشتراکیت سے متعلق ہیں - حیدر آباد میں اُن کی ہردلعزیزی اور اُس کی بعض نظموں کی معاشرتی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے، مخدوم کی شاعری کی بڑائی کے گیت ہیں، اُس کی شخصی عظمت کی مدح سرائی ہے، اس کی سرگرمیوں کا قصہ ہے مگر شخصیت یا خاکہ ؟ ؎

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

کیفی اعظمی نے ساحر لدھیانوی کی زندگی کے المیے کی داستان لکھ کر اُس کی افسردگی کی تصویر کھینچی ہے اور اس کی شاعری پر اُس کا انطباق کیا ہے - شخصیت اور شاعری کو آئینہ یکدیگر بنایا ہے مگر یا تو ایسا ہے کہ ساحر کی زندگی کا ایک ہی رُخ ہے یا کیفی اعظمی دوسرے رُخ دکھانے سے قاصر رہے ہیں - بہر کیف تصویر میں فقط ساحر کی ناکام تمناؤں اور مزدور محبت کے سوا دوسرا کوئی رنگ نہیں ابھر آ گیا - اُن کی قسمت کے حزنیہ نغموں کی لَے سنائی دیتی ہے جو شخصیت اور شاعری کے نور و ظل میں گم ہوتی، ڈوبتی اور کھو جاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے - یہی کیفی صاحب کا مضمون ہے - دلفریب مگر تشنہ -

ساحر لدھیانوی نے دیوندر ستیارتھی سے اپنی چند ملاقاتوں کا حال اس طرح بیان کیا ہے کہ اُن سے ستیارتھی کی پوری زندگی روشنی میں آ جاتی ہے - ستیارتھی کی زندگی بھر کی قربانی، بستی بستی، نگری نگری، گھوم کر ہندوستان کی تمام زبانوں کے گیت جمع کرنے کے لئے جس استقلال، پامردی اور ایثار کی ضرورت تھی، اُس کا پورا ثبوت انھوں نے دیا - ساحر نے اُن کے مزاج، اُن کی افتادِ طبع اور اُن کے جذبات و

احساسات کا جائزہ لیا ہے اور چند مختصر سے صفحات میں نفسیاتی تجزیہ کامیابی سے کیا ہے۔ ستیارتھی نے ساری عمر دیہاتوں کی خاک چھاننے میں صرف کی تو اب شہر کی مُطلّا زندگی میں پُرتکلّف دعوتوں میں نفس نفیس کر جاتے ہیں۔ لوگ اُن کی سنیاسیوں کی سی شکل دیکھ کر ادب سے ملتے ہیں، تو وہ افسوس کرتے ہیں اور بے تکلّفی کی فضا چاہتے ہیں۔ لڑکیاں ان سے ملتے وقت شرماتی نہیں اور انھیں شفیق باپ سمجھتی ہیں، وہ کچھ اور بات چاہتے ہیں۔ اسی غرض سے انھوں نے بالوں سے نجات بھی حاصل کی مگر یہ تجربہ ناکام رہا۔ جس کا ثبوت اس شاعرہ والا قصہ ہے جو ساحر نے سنایا۔ چنانچہ ستیارتھی نے پھر کیس بڑھالئے۔ ساحر کی زبان سست رو ہے اور ڈھیلی ڈھالی۔ خاکے کو افسانوی رنگ دینے کی کوشش کی ہے مگر خاکے میں وہ سحر آگیں فضا نہیں جس کی ستیارتھی کی شخصیت مقتضی تھی۔

عصمت چغتائی کا خاکہ منٹو نے لکھا ہے اس خاکے کا الگ سے جائزہ لینے کی بجائے بہتر ہوگا کہ منٹو کے فنِ خاکہ نگاری پر بہ حیثیت مجموعی تنقیدی نظر ڈالی جائے۔

جون ۱۹۵۲ء میں سعادت حسن منٹو کی کتاب گنجے فرشتے شائع ہوئی جس میں خاکہ نگاری کے تمام مروّجہ اصولوں سے الگ اپنی ایک تنہا راہ نکالی۔ اُس نے خاکے کو بھی ایک کرداری افسانے کی طرز پر لکھا، وہی اسلوب، وہی کہانی کہنے کی سی طرز، ویسے ہی مکالمے اور اسی طور کی ترتیب واقعات، ان خاکوں کی نمایاں ترین خصوصیت افسانے کا سا تجسّس SUSPENSE ہے۔ اوّل تو شخصیتوں کا انتخاب ہی ایسا ہے کہ اُن کی نجی زندگیوں کے متعلق ایک خاص نوعیت کا تجسّس طبیعتوں میں پایا جاتا ہے، جو عام ادباء شعراء کے متعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً قائد اعظم، فلمی ایکٹر اور ایکٹریس، آغا حشر، عصمت چغتائی وغیرہ۔ ان سب کی ایک خاص نوعیت کی شہرت کے باعث ان کی نجی زندگی جاننے کی خواہش عام طور پر پائی جاتی ہے۔ پھر منٹو نے اُن کے متعلق اپنی معلومات کو جس طرح خاکے میں استعمال کیا ہے اُس سے جاسوسی کہانیوں کی طرز کا تجسّس اور کھوج کا جذبہ قاری کے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے۔ خاکوں کا آغاز ہی تجسّس آمیز باتوں سے ہوتا ہے، مثلاً قائد اعظم کے خاکہ میں آزاد ڈرائیونگ نہیں جانتا اور قائد اعظم کے "ضرورت ڈرائیور" کے اشتہار دینے پر ڈرائیوروں کے انٹرویو میں امیدوار بن کر فقط انھیں دیکھنے کے لئے پہنچ جاتا ہے۔ تجسّس ہر لمحہ بڑھتا جاتا ہے اور وہاں پہنچ کر شدت اختیار کر لیتا ہے جہاں اس اناڑی آزاد کو قائد اعظم منتخب کر لیتے ہیں۔ اسی طرح عصمت کا حال کسی صاحب کے اس استفسار کے ذکر سے ہوتا ہے کہ عصمت نے آپ سے شادی کیوں نہ کی اُدھر لوگ عصمت سے پوچھتے ہیں آپ نے منٹو سے شادی کیوں نہ کی۔ ان دلچسپ سوالات سے کہانی شروع ہوتی ہے۔ نرگس کے حال میں اُن کی بیوی اور سالیوں کا نرگس کو نام بتلائے بغیر ٹیلی فون کیا کرنا اور بالآخر گھر بلانا۔ پری چہرہ نسیم بانو کے متعلق معلومات قلم روک روک کر بتانا وغیرہ۔ یہ سب امور ہی تجسّس کو جنم دینے والے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر شخصیت سے واقفیت پیدا کرنے میں منٹو کو تجسّس آمیز واقعات پیش آئے ہوں۔ ایسے چھوٹے موٹے تجسّس تو ہر شخص کو جاننے کے دوران پیدا ہوتے رہتے ہیں لیکن انھوں نے اپنی افتادِ طبع اور خاص مزاج کے تحت انتخاب ہی ایسے واقعات کا کیا ہے جس کا نتیجہ یہ تجسّس ہے۔ وہ ان تمام شخصیتوں کی زندگیوں سے چن چن کر ڈرامائی موقعوں DRAMATIC SITUATIONS کو خاکوں میں سجاتے ہیں۔

اُن کے خاکوں کی ایک اور خصوصیت تحیّر ہے، وہ ہر شخصیت کے گرد ایک ہلکا سا تحیّر کا ہالہ بُن دینا چاہتے ہیں۔ مثلاً قائد اعظم کے خاکے میں آزاد کے عمل اور ردِ عمل کا تحیّر، آغا حشر کے سلسلے میں فضلو کمہار کا بار بار ذکر اور بار بار اُس کا یہ فقرہ دہرانا کہ "بڑھاپے کا عشق بڑا قاتل ہوتا ہے"۔ ایک محفل میں مختار بیگم کا پُراسرار طور پر آنا اور حشر کی محفل کے سامنے سے گزر کر چلے جانا۔ اختر شیرانی کے مضمون میں شیراز ہوٹل میں جہاں اختر کچھ دنوں کے لئے ٹھہرے ہوئے تھے، اُن کی عدم موجودگی میں ایک برقعہ پوش خاتون کا تانگے پر آکر اختر کے بارے میں پوچھنا اور پھر اپنا نام بتائے بغیر چلے جانا اور پھر ایک دو بار آنا۔ میرا جی کی پُراسرار شخصیت کی نقاب کشائی نہ کرنا بلکہ اور زیادہ پُراسرار بنا دینا

ڈیسائی کی کُند ذہنی کے ذکر سے حیرت پیدا کرنا وغیرہ، یہ سب چیزیں اُن کے افسانوی خاکوں کو نیم رومانی، نیم جاسوسی اور اس لئے بے حد دلچسپ بنا دیتی ہیں۔

منٹو کے یہاں شخصیت کا مجموعی تاثر شروع ہی میں نظر آجاتا ہے۔ بعد کے بیانات اور واقعات و مکالمات سے اس تاثر کی کیفیت بدلتی نہیں بلکہ وہی شروع کی کیفیت زیادہ شدید ہوتی چلی جاتی ہے۔ قائد اعظم شروع کی چند سطروں میں باوقار، آہنی مزاج اور متین نظر آتے ہیں اور آخر تک یہی تاثر برقرار رہتا ہے۔ البتہ لحظہ بہ لحظہ تیز تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ آغا حشر شروع میں خود نگر اور کسی کی پروا نہ کرنے والے ایک خاص انداز کی بے تکلفی والے ہپناٹسٹ قسم کے زوردار آدمی نظر آتے ہیں۔ قصے کے انجام تک یہی اثر چلتا ہے۔ نرگس کا گھریلو پن، نسیم بانو کی اداس شخصیت، ڈیسائی کی عبادت وغیرہ یہ سارے تاثر منٹو شروع ہی میں پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے خاکہ مزاج کے اعتبار سے افسانے کے قریب تو آجاتا ہے۔ مگر موضوعِ خاکہ کی ذات کے سارے زاویے نوکیلے ہو کر آف سیٹ کے حروف کی طرح واضح نہیں ہوتے۔ ایک دھندلی، ایک کہرا سا اور کچھ دھواں دھواں سی فضا رہتی ہے۔ فضا سے یاد آیا کہ منٹو کے ہر خاکے میں ایک خاص فضا ملتی ہے۔ قائد اعظم کے یہاں توانائی اور سخت گیری کی فضا ہے، حشر کے یہاں ہپناٹسزم کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ اختر کے یہاں فرزانگی و دیوانگی کی مشترکہ سرحد ہے۔ نرگس کے یہاں اعتماد، لاڈ، تکلف اور بے تکلفی کی دھوپ چھاؤں ہے۔ نسیم کے یہاں زرد زرد اداسی۔ یہ فضا اور شخصیتوں کا یہ مجموعی تاثر اردو کے دوسرے اچھے خاکہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتا۔ فرحت، عبدالحق، رشید احمد صدیقی اور شاہد احمد دہلوی کے خاکوں میں تاثر خاکے کے اختتام پر مکمل ہوتا ہے اور فضا ان معنوں میں بالکل ناپید ہے۔ عصمت کے "دوزخی" میں فضا پیدا کرنے کی ایک نامکمل سی کوشش ہے۔

خاکے کے مروجہ اصولوں میں سے منٹو نے صرف شکل و شباہت ہی کو قابلِ التفات سمجھا ہے اور بعض لوگوں کے حلیئے انھوں نے لکھے ہیں۔

منٹو کا یہ منفرد انداز خاکہ نگاری کی تاریخ میں بہت قابلِ قدر اضافہ ہے۔ مگر قیاس یہ ہے کہ اس تکنیک کو صرف مشاہیر کے خاکوں میں برتا جا سکتا ہے۔ کیونکہ قاری کی دلچسپی کے لئے تجسس کی تخلیق غیر معروف اور عام لوگوں کے حالات بیان کرتے وقت کارآمد ثابت نہ ہو سکے گی۔ کیونکہ اس صورت میں خاکے اور کرداری افسانے میں کیا فرق رہے گا SUSPENSE کا واحد مقصد قصے میں دلچسپی پیدا کرنا ہے اور اگر دلچسپی پیدا کرنے کا اس سے کوئی بہتر ذریعہ ہاتھ آسکے تو وہ فن کے نزدیک زیادہ مستحسن ہے۔

گنجے فرشتے کی اشاعت کے تین سال بعد منٹو کی دوسری کتاب دس خاکوں پر مشتمل ستمبر ۱۹۵۵ء میں لاؤڈ اسپیکر کے نام سے شائع ہوئی۔ بنیادی طور پر تو اس میں بھی خاکے کی تکنیک وہی ہے جو گنجے فرشتے میں ہے۔ لیکن یہ خاکے ان سے کسی حد تک مختلف بھی ہیں، مثلاً یہ ویسا مکمل افسانوی مزاج نہیں رکھتے۔ بعض خاکے عام مروجہ اصولوں کے مطابق ہیں۔ مثلاً دیوان سنگھ مفتوں اور چراغ حسن حسرت کے خاکے۔ نور جہاں کے خاکے میں نور جہاں کا ذکر تو برائے نام ہی ہے باقی اُس سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھنے والے واقعات اور چند غیر متعلق واقعات درج ہیں۔ ڈرامائی موقعوں کو چن چن کر اس میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ ان میں سب سے کامیاب ستارہ کا خاکہ ہے۔ اگرچہ ستارہ کی شخصیت کا صرف ایک پہلو باقی پہلوؤں پر چھایا ہوا ہے یعنی جہاں بھر کے مردوں کو ہڑپ کر جانے کا ہوکا۔ لیکن فن کار نے اُس کو پیش یوں کیا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ اُس کی زندگی پر بھی یہی پہلو زیادہ محیط ہوگا۔ چراغ حسن حسرت پر ایک مضمون ہے جو منٹو نے ایک محفل میں پڑھا اور حسرت نے سنا وہاں جو ردِ عمل ہوا اور جو جو حالات پیش آئے اُن سے حسرت کی نفسیات کی چند مزید گرہیں کُھل گئیں۔ اور چونکہ منٹو پہلے ان گرہوں سے واقف نہ تھے، لہٰذا انھیں بھی مضمون کے تتمے کے طور پر لکھ دیا۔ کیونکہ ایک ماہر فنکار کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے موضوعِ خاکہ کو پہلے خود اچھی طرح سمجھے پھر قارئین کو سمجھائے کہ وہ کیا ہے؟ اس لئے یہ بھی ضروری سمجھا گیا ہے کہ جس شخص سے خاصی طویل ملاقات نہ رہی ہو اور جس سے مدت کی شخصی واقفیت نہ ہو، اُس پر اُس فن میں قلم نہ اٹھانا ہی بہتر ہے۔ منٹو اس معاملے میں اُردو کے محتاط خاکہ نگاروں میں آتے ہیں۔ جنھوں نے

بغیر شخصی واقفیت کے داستان طرازی نہیں کی۔ ان کے کل بائیس خاکوں میں صرف ایک خاکہ قائد اعظم کا ہے جن سے وہ ذاتی روابط نہ رکھتے تھے لیکن وہاں بھی فنی چابکدستی نے بیان میں کمزوری کا احساس نہیں پیدا ہونے دیا۔

منٹو نے خاکے کے فن کو افسانوی تکنیک، سسپنس، فضا، شخصیت کا مجموعی تاثر ابتدا میں، عیوب و محاسن کا بے لاگ بیان اور کافی حد تک سائنٹیفک نقطۂ نظر دیا ہے۔

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر سی کتاب "ملک ادب کے شہزادے" شائع ہوئی۔ اس میں ۲۴ شاعروں کے متعلق دو دو تین تین صفحے کے مضامین ہیں۔ دیباچے میں انھوں نے کتاب کا مقصد ظاہر کیا ہے کہ شاعر کے چہرے کے خدوخال، حرکات و سکنات اور صورت و سیرت وغیرہ کو مدنظر رکھ کر اس کی نفسیات کا تجزیہ کیا جائے اور اس تجزیے کی روشنی میں اس کے کلام پر تنقید کی جائے۔ اس سلسلے میں انھوں نے شاعر سے صرف پہلی ملاقات اور اس کے تاثرات کو قابلِ اعتنا سمجھا ہے۔ ان توضیحات کے بعد لکھتے ہیں۔ "یہ کتاب نہ تو اس انداز پر لکھی گئی ہے جو شوکت تھانوی کی شیش محل کا ہے۔ نہ اس کی بنیاد میں صرف خاکے ہیں اور نہ محض سراپا نگاری۔ نہ جذبات نگاری بلکہ ان سب کے امتزاج کا ایک نمونہ ہے جس کا مقصد صرف تنقید ہے۔ جس سے شاعر بہ حیثیت فن کار و انسان کے ذرا واضح طور پر سامنے آسکے" اس نقطۂ نظر کے سامنے آجانے کے بعد یہ ضرورت تو باقی نہیں رہ جاتی کہ خاکہ نگاری کی بحث میں اس کا بھی تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ لیکن چند باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے قریب قریب ہر ایک کی شاعری کو ان کی شکل و صورت، حرکات و سکنات اور انداز گفتگو کی روشنی میں پرکھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ دور گئے تو گفتگو کے دوران شاعر نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کا جائزہ لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ طرز مطالعہ نقائص سے خالی نہیں اور کئی غلط فہمیاں پھیلانے کا موجب بن سکتا ہے۔ پھر جس انداز میں انھوں نے تاثر قائم کئے اور نتائج نکالے ہیں وہ زیادہ قابل اعتماد نہیں سمجھے جا سکتے اور شخصیت کے مطالعہ کا یہ انداز زیادہ علمی اور بلند پایہ نہیں ہے۔ بعض جگہ تو تعجب ہوتا ہے کہ یہ نتیجہ کیوں کر نکالا۔ مثلاً احسان دانش پہلی ملاقات میں کھل کر بات نہ کرتے تھے۔ لہٰذا وہ کھل کر انقلابی شاعری میں بھی پیش نہ کر سکیں گے۔ ساحر کا قد اونچا تھا اس لئے ان کی شہرت بھی اونچی ہو گی۔ وہ کسی قدر خمیدہ تھے اس لئے ان کی شہرت کو بھی جھکنا پڑے گا وغیرہ اور بعض باتیں بالکل تحصیل حاصل ہیں۔ جیسے اصغر گونڈوی تصوف کی باتیں کرتے تھے لہٰذا وہ صوفیانہ شاعری کریں گے۔ ڈاکٹر اعجاز کا مشاہدہ بھر جہتی تو ہے مگر عمیق نہیں۔ ان دنوں حالات اس کتاب کا نفسیاتی مطالعہ نہ زیادہ بالغ نظر اور زیادہ علمی نہیں ہے۔ البتہ یہ ہے کہ اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ خاکہ نگاری میں حلیہ اور حرکات و سکنات، آواز اور طرز گفتگو وغیرہ کا رشتہ ایک مخصوص حد تک فن کار کی تخلیقات سے ملایا جا سکتا ہے۔ مگر اس کے لئے بڑی احتیاط اور نفسیات کا عالم ہونے کی ضرورت ہے۔ جب کہ اعجاز حسین صاحب نے نفسیات سے زیادہ شغف نہ ہونے کا اظہار خود کر دیا ہے۔

اس کے بعد جنوری ۱۹۵۵ء میں رسالہ "نقوش" لاہور کا شخصیات نمبر نکلا۔ اس میں ۸۲ بلند پایہ ادیبوں اور شاعروں کے خاکے ان کے قریبی احباب سے لکھوا کر شامل کئے گئے ہیں۔ چار مضمون لاہور، دلی، لکھنؤ اور حیدر آباد کی ادبی شخصیتوں کے مختصر جائزے پر مشتمل ہیں۔ اس نمبر کا مقصد تو ان مشاہیر کی زندگی سے متعلق براہ راست مشاہدے کی معلومات اور قریبی لوگوں کی واقفیت پر مبنی حقائق و واقعات کا جمع کرنا تھا۔ یعنی مقصد خالصتہً وہی تھا جو خاکے کا ہوتا ہے لیکن اس رسالے کے نصف سے کچھ کم مضمون تو نیم سوانحی ہے اور خاکہ سے کسی قدر دور۔ چار پانچ مضمون شبلی، آزاد، شرر، سید سلیمان ندوی وغیرہ سے متعلق تو بالکل مختصر سوانح ہیں۔ اور باقی صحیح خاکے۔ اول الذکر دونوں قسموں کو چھوڑ کر صرف صحیح خاکوں کا جائزہ لیں تو احساس ہوتا ہے کہ بیشتر خاکہ نگاروں نے جدید اصولوں کو زیادہ پیش نظر نہیں رکھا۔ مضمونوں کی زیادہ تعداد خالص تعارفی انداز رکھتی ہے۔ انھوں نے مصنف کی جیتی جاگتی بولتی چالتی شخصیت ہمارے سامنے پیش کرنے کی بجائے بیانیہ انداز میں ان کا تعارف کرا دیا ہے۔ یعنی وہ ایسے ہیں اور ویسے ہیں اور ان چیزوں کو پسند کرتے ہیں اور ان کو ناپسند۔ ان کی عادات و اطوار، مزاج وغیرہ

کے متعلق نقطہ اپنا بیان دے دیا ہے۔ یہ مضمون اس انداز میں لکھے گئے ہیں کہ اگر ایک صدی بعد بھی کوئی شخص خشک سوانح عمریوں پر بنیاد رکھ کر مضمون لکھنا چاہے تو ایسا مضمون لکھ سکتا ہے۔ ان میں ذاتی مشاہدے، شخصی روابط اور زندگی کو قریب سے دیکھنے والے مبصر کی سی کوئی بات نظر نہیں آتی۔ اس قسم کے تعارفی مضامین میں اقبال، قرۃ العین، فرحت اللہ بیگ، تسنیم سلیم چھتاری، ذاکر صاحب، مرزا محمد سعید دہلوی، ذوق، اثر لکھنوی وغیرہ کے متعلق لکھے گئے مضامین نمایاں ہیں، بعض حضرات نے اپنے موضوع کی فقط اس حیثیت کو پیش نظر رکھا ہے اور اس کی علمیت کے مختلف پہلو بے نقاب کئے ہیں۔ اور کسی نے نقطہ اُن کے کارناموں پر تنقیدی یا محض توصیفی نظر ڈال لی ہے۔ مثلاً ابو الکلام آزاد، دتاتریہ کیفی، خواجہ حسن نظامی وغیرہ کے خاکے۔ محسوس یوں ہوتا ہے کہ ایڈیٹر کے خط سے یہ لوگ صحیح طور پر یہ اندازہ ہی نہیں لگا سکے کہ کس قسم کی شخصیت کے متعلق کیا لکھنا ہے۔ غالباً خاکہ نگاری کی غایت سے لاعلمی کا یہ نتیجہ ہوگا۔ بہر کیف فنی اعتبار سے اور خود نقوش کے اس نمبر کو نکالنے کے مقصد کے اعتبار سے نقوش کے نصف سے زیادہ مضامین سے مایوسی ہوتی ہے۔ کامیاب مضامین میں جہاں تک میرا خیال ہے سب سے عمدہ مضمون فراق گورکھپوری کے متعلق لکھا گیا ہے۔ جو مجتبیٰ حسین صاحب کا ہے۔ انھوں نے خاکے کو ایک نیم رومانی، نیم المیہ افسانے کے قریب پہنچا دیا ہے۔ رومان پرور فضا، شعریت کا گنجینہ زبان اور اداس نغموں کی سی موسیقیت اس خاکے کو حسن کا پیکر بنا دیتے ہیں، انداز بیان غیر معمولی طور پر دلفریب ہے لیکن کہیں بھی یہ مقصود بالذات بن کر نہیں رہ گیا۔ مقصود ہر جگہ فراق کو دیکھنا دکھانا ہے۔ اور اس میں فراق کی زندگی کے کم و بیش تمام پہلو آ گئے ہیں۔ اور ہر پہلو کے تذکرے کو اتنی ہی جگہ دی گئی ہے۔ جتنی غالباً فراق صاحب کی زندگی میں ہوگی اس خاکے کا بڑا حسن یہ ہے کہ اس میں فراق صاحب کی پرسوز شخصیت کو پیش کرنے کے لئے اور موت اور زندگی کے اس مجسم رجاؤ کا مکمل نقش دکھانے کے لئے اُن کے قابل ترین جوانمرگ شاگرد اشرف علی کو جو ایک حادثے میں مرے تھے اس خاکے کا کینوس بنایا گیا ہے۔ اور اس کا ذکر کرنے کے بہانے فراق صاحب کی شخصیت کو ابھارا ہے، اُن کی دکھ بھری زندگی، اُن کے تڑپ کو سکون بنا دینے کا انداز، اُن کی ذات کی موسیقیت اور نغمگی، اُن کا شخصی حسن و جمال، اُن کی خودنگری، ان کی خوبیاں، ان کی کوتاہیاں، پسند، ناپسند، مزاج، میلان طبع، الغرض ہر شے اس آئینہ خانے میں جھلکتی ہے۔ عام قاری ممکن ہے یہاں یہ محسوس کرے کہ فراق صاحب کے اس خاکے پر اُن کے علمی پہلو کا پرتو زیادہ گہرا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُن کی زندگی میں بھی شاعری اور علم کا دخل دیگر دلچسپیوں سے زیادہ ہے۔ اس لئے کہ وہ ایسے زیادہ مجلسی آدمی نہیں ہیں۔ بلاشبہ یہ خاکہ اُردو کے معیاری خاکوں میں نمایاں مقام رکھتا ہے لیکن خود فراق صاحب نے جو خاکہ مجنوں صاحب کے متعلق لکھا ہے اس میں مجنوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی اپنی شخصیت کچھ زیادہ اُبھر آتی ہے۔ اسی رسالے میں "منٹو ماموں" عنوان کا مضمون جو حامد جلال نے لکھا ہے بطورِ خاص قابلِ ذکر ہے۔ اس کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خاکہ نگار کو اپنے ماموں سے بھی زیادہ فنی خلوص سے محبت ہے۔ منٹو کو جیسا حامد صاحب نے پایا ہمیں بھی دکھایا۔ مگر ان کی نگاہ کی جذباتی عینک اپنے ماموں کو بہت خوبصورت دیکھتی ہے منٹو کی شاہدبازی۔ صرف نظر ہے۔ تاہم مضمون قابلِ قدر ہے۔

لاہور، دلی، لکھنؤ اور حیدرآباد کی چند شخصیتوں پر جو مضامین ملتے ہیں، ان میں ہر شخصیت کا حال بہت مختصر ہے لیکن انھیں مضمونوں میں خلاف توقع زندہ تصویریں نظر آتی ہیں۔ یہ تصویریں زیادہ پہلودار نہیں۔ ان میں مداحی یا تنقیص کا رنگ بھی نہیں اور اس طرز کے مضامین خاکہ نگاری کے باب میں بہرحال ایک اضافہ ضرور ہیں۔ اس طرز سے نہ صرف چند حضرات کا حال یکجا آجاتا ہے بلکہ اگر مصنف کوشش کرے تو ایک دور کی پوری ادبی زندگی سامنے بہار دیتی نظر آئے "دلی کا ایک دور" اور "لکھنؤ کا ایک دور" جو علی الترتیب شاہد احمد دہلوی اور شوکت تھانوی مرحوم کے مضامین ہیں، اس سلسلے میں نقوش کے کامیاب ترین مضامین ہیں، شاہد صاحب کا فن بہت پختہ ہے اور وہ چہرہ نویسی سے لے کر نفسیاتی تجزیے تک ہر وادی کے نہرک مسافر ہیں، بیخود دہلوی، میر باقر علی داستان گو، خواجہ حسن نظامی

نام، نذیر فراقی اور ان سب سے بڑھ کر مرزا چپاتی اس مضمون کے حسین و جمیل اجزا ہیں، انھیں مرزا چپاتی پر اشرف صبوحی دہلوی نے بعد میں ایک مفصل مضمون بھی لکھا ہے جو غالباً "نقوش" کے اس نمبر کے بعد لکھا گیا۔ اُس سے جو تاثر مرزا چپاتی کا قائم ہوتا ہے اُس کی ایک دھندلی شبیہہ یہاں چند سطروں میں رونمائی کرتی ہے۔

"لکھنو کا ایک دور" میں شوکت تھانوی نے آدھے صفحے میں خواجہ عزیز الحسن مجذوب غوری سے ہماری ملاقات کرائی ہے۔

لیکن آخر میں نقوش کے شخصیات نمبر کی ایک فروگذاشت کا ذکر کئے بغیر چارہ نہیں کہ اتنی ضخامت کے باوجود اور دو جلدیں ہونے کے باوجود ان میں ایک مضمون بھی "خاکہ نگاری" یا جیسا ایڈیٹر صاحب نے نمبر کا نام رکھا ہے "شخصیات نگاری" کے فن پر نہیں ملتا۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کم از کم آٹھ دس مضمون ایسے ہوتے جن میں ایک آدھ فن خاکہ نگاری، ایک دو اردو میں خاکہ نگاری کی مختصر تاریخ اور اگر مناسب ہوتا تو ایک دو مضمون انگریزی زبان میں خاکہ نگاری کے مختصر سے تنقیدی و تاریخی جائزے پر مشتمل ہوتے۔ مگر یہ سب نہیں اور اس کی کمی بہت کھٹکتی ہے، اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایڈیٹر نے خاکہ نگاری کے فن کو زیادہ قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ البتہ جن مقاصد کو یہ فن پورا کرتا ہے اُن کے حصول کے لئے مشاہیر کی زندگیوں کا ایک قابلِ قدر مرقع ضرور پیش کر دیا ہے۔

نقوش کے ساتھ ساتھ ایک دوسری کتاب منظرِ عام پر آئی ہے۔ دسمبر ۱۹۵۵ء میں عبدالمجید سالک نے یارانِ کہن کے نام سے بیس خاکوں کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ "یہ کتاب آغا شورش کے توائی ڈالنے (؟) کی وجہ سے صرف چند روز میں لکھی گئی ہے"۔ اس لئے قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ لکھی جا رہی ہے۔ پہلے چار مضمون مولانا محمد علی، شوکت علی، علامہ اقبال اور ابوالکلام تو بے جان اندازِ تحریر اور حقائق کے بے ربط بیان کی وجہ سے قابلِ اعتنا ہی نہیں۔ بعد کے مضمونوں میں روانی آ گئی ہے۔ مگر سالک صاحب کے خاکوں میں کوئی ایسی بات نہیں جسے منفرد کہا جا سکے۔ اور جس کا بطورِ خاص ذکر کیا جائے۔ ایک بات یہ ہے کہ انھوں نے خاکے میں ہر نیا واقعہ یا نئی خصوصیت شروع کرنے سے پہلے اس کا عنوان قائم کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر خاکے کا خلاصہ انھیں تین چار عنوانوں سے معلوم کیا جا سکتا ہے۔ عبدالمجید سالک نے اس بات کی کوشش بھی نہیں کی کہ ان یارانِ کہن کی پوری شخصیت کی دھوپ چھاؤں متنوع واقعات اور ان کے عادات و اطوار، شکل و شمائل وغیرہ کے ذکر سے دکھائی جائے۔ اُن کو جو بات یاد آ گئی ہے، لکھتے چلے گئے ہیں۔ یا اگر کسی شخصیت سے وابستہ آٹھ دس بڑے دلچسپ واقعات ذہن میں محفوظ ہیں تو سارے کے سارے بغیر کسی انتخاب اور بغیر کسی فنی ترتیب کے لکھ دئے ہیں۔ اس انتخاب نہ کرنے اور فقط دلچسپ واقعات لکھ دینے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بیان تو خاصا دلچسپ اور پُر تعفن ہو گیا ہے ...... لیکن بیچاری شخصیت کا قافیہ کیچڑ ہو گیا ہے۔ مولانا گرامی کی کیفیتِ جذب کے آٹھ واقعات لطف لے کر لکھے ہیں۔ دلچسپی بہت ہے لیکن جو مجموعی تصویر بنتی ہے وہ ایک خاصے پاگل اور مجنوں کی ہے۔ خاکے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ کسی کی بدحواسی یا عقلمندی، بہادری یا بزدلی، تدبر یا حماقت اور علمیت یا جہالت وغیرہ کسی ایک صفت کو ظاہر کرنے والے چند واقعات جمع کر دئے جائیں۔ اس کتاب میں اکثر جگہ یہی ہوا ہے۔ ہر شخص کسی ایک خصوصیت سے سرتاسر بھرا ہوا ہے اور باقی سے عاری، یہاں مجھے جرمن مفکر فریڈرش ولہلم نطشے کا ایک فقرہ یاد آتا ہے۔ اُس نے اپنی کتاب "بقول زردشت" میں زردشت کی زبانی کہلوایا ہے کہ "جب سے میں انسانوں کے درمیان ہوں مجھے کم از کم یہ دکھائی دیا ہے اس کی ایک آنکھ ندارد ہے، اُس کا ایک کان اور تیسرے کی ایک ٹانگ، ایسے لوگ بھی ہیں جن کی ہر چیز ندارد ہے۔ اور ایک چیز بافراط موجود ہے۔ لوگ۔ جو کچھ نہیں سوائے ایک بڑی آنکھ کے یا ایک بڑے منھ کے یا ایک بڑے پیٹ کے یا کسی اور چیز کے"۔ اس کتاب کے انسانوں کا یہی حال ہے۔ اور یہ جیتے جاگتے انسان نہیں بلکہ زیادہ تر کسی ایک وصف کے مجسم پیکر نظر آتے ہیں۔ جہاں کہیں چند مضمونوں میں مختلف خصائص کا ذکر آیا بھی ہے تو وہ اجزا ایک کُل کی تشکیل کرنے سے قاصر رہتے ہیں، یعنی مختلف تاثرات ایک مجموعی تاثر کے قالب میں نہیں ڈھل سکتے۔

خاکوں کی ایک دلچسپ کتاب اشرف صبوحی دہلوی کی تصنیف "دلی کی چند عجیب ہستیاں" ہے۔ جو پندرہ مضامین پر مشتمل ہے۔ سن ستاون کی مظلوم تحریکِ آزادی کے بعد کے زمانے میں دہلی میں کہیں کہیں جو پرانے لوگ یادگارِ ماضی رہ گئے تھے، ان کے حالات بیان کئے گئے ہیں۔ یہ اردو میں پہلی کتاب ہے جو تمام تر غیر معروف لوگوں کے خاکوں پر مشتمل ہے۔ یوں اس کتاب میں پندرہ انسانوں کے مرقع ہیں لیکن درحقیقت اس کتاب کے ذریعے اُس عہد کی تہذیب کے مختلف نقوش کو محفوظ کیا گیا ہے۔ اس زمانے کی رواداری، پاسِ وضع، شرافت اور ان کے متوازی لہو و لعب، پتنگ بازی، اُس کے داؤ پیچ، پتنگوں کی قسمیں، پتنگ بازی کے میلے، بٹیر بازی، مرغ بازی، پیراکی اور پیراکی میں عجیب و غریب ہنرمندیاں، مختلف پکوانوں میں نئی اختراعیں اور مہارتیں، لباس کی جملہ اقسام، سماجی طبقوں کی تفاصیل، اور اُن کے احترام و وقار کی درجہ بندی، زبانِ اردو کے طبقاتی مدارج، شعر و شاعری کی حیثیت، قلعۂ معلّیٰ کی صد رنگ زندگی، ہنسی چہلیں، شہزادوں کے عجیب عجیب نام رکھنا، نئے نئے لفظ ایجاد کرنا۔ چھوٹی چھوٹی دلچسپیوں میں غلو کرنا، الغرض اس مرحوم تہذیب کے تمام پھول اور کانٹے اس کتاب کے دامن میں محفوظ ہیں۔ موضوعاتِ خاکہ اکثر و بیشتر ہوا فنکاروں کے نمائندے ہیں، مٹھو بھٹیارا، گمی کبابی، ملّن نائی، گنجے نہاری والے، میر لوٹرد، میاں حسنات وغیرہ۔ ان میں نائی اور لوٹرد کو چھوڑ کر باقی سب کسی نہ کسی طرح کھانے پکانے سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کھانے پکانے کی اختراعوں کا اس قدر ذکر ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ اُس وقت دلّی والے اپنی ساری ذہانتوں کو کھانے پکانے میں صرف کر رہے تھے۔ زندگی کے اعلیٰ مقاصد اس تہذیب میں جاں بلب نظر آتے ہیں، اور اس لئے خود یہ تہذیب نزع کی حالت میں تھی۔ لغویات کو مقاصدِ حیات بنا لیا گیا تھا، اور معمولی چیزوں کو غیر معمولی اہمیت دے دی گئی تھی۔ یہ ساری باتیں بڑی تفصیل سے اور بڑی چابکدستی سے خاکوں میں انسانوں کے واسطے سے بیان کی گئی ہیں۔ اور اس لحاظ سے یہ کتاب اُس عہد سے متعلق ایک تہذیبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ شخصیتیں اگرچہ سب کی سب بڑی دلچسپ اور واقعی عجیب و غریب ہیں لیکن مصنف بار بار شخصیت کو چھوڑ کر اُس دور کی تہذیب اور دوسری اِدھر اُدھر کی باتیں کرنے لگتا ہے۔ زبان بھی جگہ جگہ بذاتِ خود مقصود بنتی محسوس ہوتی ہے یعنی مصنف تیز طرار فقرے لکھنے کی خاطر غیر متعلقہ باتیں کئے چلے جاتے ہیں۔ لیکن پھر بھی شخصیتیں زندہ اور چلتی پھرتی ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ اس مقصد کے لئے انھوں نے مکالمے کی "تکنیک" استعمال کی ہے۔ اکثر مضامین از اوّل تا آخر چند فقروں کو چھوڑ کر سارے کے سارے مکالمے ہی ہیں۔ ان لوگوں کی ہیئت کذائی، اُن کی جاندار گفتگوئیں، اُن کی دلچسپ شخصی حیثیتیں، اُن کے فن، اُن کی عادات، الغرض ہر بات دامن کشِ دل ہے، خواجہ انیس لوٹے نواب نوکری کی تلاش میں انگریزوں کی کوٹھیوں پر جاتے اور دلچسپ مکالمے مہیا کرتے ہیں۔ میر باقر علی داستان گو کی محبوب شخصیت اور ان کی داستان طرازی کا کمال، مٹھو بھٹیارے کے خستہ پراٹھے اور پُرخلوص تعزیہ داری، گمی کبابی کے مشہور کباب اور قینچی کی طرح چلتی ہوئی تیز زبان اور زندگی بھی، نیز اصول پرستی، ملّن نائی کا اناڑی پن اور جادوگری کی ڈینگیں، مرزا چپاتی یعنی صاحبِ عالم مرزا فخر الدین ایک عظیم سلطنت کے ہیولے کا زندہ مرثیہ مگر زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی دلچسپی میں ہمہ تن مشغول، ماضی کا اندوہ رکھنے والے اور قلعۂ معلّیٰ کی سرگرمیاں اب تک نہ چھوڑنے والے، گنجے نہاری والے کی نہاری، میاں حسنات کا ایک ہی چیز سے بیسیوں ذائقوں کا سالن تیار کرنا، بالو شکینا کی دائمی بیماری، اور اس پر طویل تقریروں کی عادت، کوئی کردار ایسا نہیں جو دلچسپیوں کی پوٹ نہ ہو، اشرف صبوحی نے بھی ان لوگوں کی زندگیوں کے وہی زاویے ہمیں دکھائے ہیں جن سے ہمیں دلچسپی ہو سکتی ہے، کیونکہ ایک غیر معروف شخص کا خاکہ لکھنے کی تین وجہیں ہو سکتی ہیں، ایک تو یہ کہ مصنف کو اُس سے محبت ہے دوسرے وہ کوئی ایسا غیر معمولی کردار رکھتا ہے کہ دوسروں کے لئے مثال اور قابلِ تقلید ثابت ہو سکے، اور اُس کا ذکر اُس کے اوصاف کی وجہ سے کیا جائے، تیسرے اُس میں کوئی بات ایسی ہو جو لوگوں کے لئے دلچسپی کا باعث بن سکے، اس کتاب کے عام انسانوں کا ذکر اسی دلچسپی والی خصوصیت کا مظہر ہوتی ہے۔ اور چونکہ ایسا ہے اس لئے مصنف نے اُن کی زندگی کے دوسرے گوشوں میں جھانکنے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ اشرف صبوحی کی زبان روزمرہ بول چال کی زبان سے بہت قریب ہے، روانی بہت زیادہ ہے، فقرے تیز طرار، چست اور برجستہ ہیں، مکالمے برمحل ہیں۔

رفتار بیان اتنی تیز ہے کہ الاماں، دلّی کی عوامی زبان کا لطف ہے۔ مگر بعض جگہ زبان بول چال کے قریب ہونے کے بجائے بذاتِ خود بول چال کی زبان بن گئی ہے۔ مکالموں کی حد تک تو اس کا جواز ہے لیکن جہاں مصنّف خود واقعہ بیان کرتا ہے وہاں مضمون کا ادبی وقار کسی قدر متاثر ضرور ہوتا ہے۔ بعد میں روزمرہ کے قریب کی زبان شاہد احمد دہلوی نے استعمال کی لیکن ان کے یہاں متانت برقرار رہتی ہے۔ مکالموں کو اشرف نے اتنی اہمیت دی ہے کہ اکثر و بیشتر تو شخصیت کا چہرہ مکالموں کے آئینے ہی میں نمایاں کیا ہے۔ مثلاً خواجہ انیسؔ، میر باقر علی داستان گو وغیرہ ان کے خاکے بہ حیثیت مجموعی ایک دلچسپ کہانی معلوم ہوتے ہیں اور یہاں خاکے اور افسانے کے اجزا کے بجائے خاکے اور کہانی کے اجزا باہم پیوست نظر آتے ہیں اور اس وجہ سے یہ خاکے بھی اردو خاکہ نگاری کی پوری تاریخ میں اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں۔ اردو انسائیکلوپیڈیا مطبوعہ فیروز سنز میں خاکوں کے اس مجموعے کو غلطی سے افسانوں کا مجموعہ لکھا گیا ہے۔ جو صریح غلط ہے۔ کیونکہ مرزا چپاتی، میر باقر علی داستان گو، اور میاں حسنات مشہور و معروف تاریخی شخصیتیں ہیں۔ اسی طرح دیگر غیر معروف فنکار اگر واقعی وجود نہ بھی رکھتے ہوں تو یہ خیالی خاکے کہلا سکتے ہیں افسانے نہیں۔ کیونکہ افسانے میں پلاٹ لازمی ہے جو یہاں معدوم ہے۔

جولائی ۱۹۶۱ء میں ضیاء الدین احمد برنی نے عظمتِ رفتہ کے نام سے ۹۲ شخصیتوں کے مختصر حالات کا مجموعہ شائع کیا۔ اس میں ایسی شخصیتوں کی متحرک تصویریں شامل ہیں جو کسی نہ کسی پہلو سے ہندوستان میں خاص اہمیت کے مالک رہے ہیں، ان میں شاعر اور ادیب ہیں علماء اور مدرس بھی، صحافی اور سیاست داں بھی، سرکاری افسر بھی، الغرض ہر ممتاز شعبۂ حیات کے افراد کا اس میں ذکر ہے۔ شروع میں کتاب کے تعارف میں لکھا گیا ہے کہ "اس میں بعض بڑی بڑی ہستیاں ہیں جو اپنے زمانے میں منفرد تھیں، اُن کی صرف خوبیوں سے سروکار رکھا گیا ہے۔ تاکہ موجود اور آنے والی نسلیں اثر پذیر ہوں، یہ سوانح مختصر انداز میں تحریر کئے گئے ہیں"۔ یہ مضامین واقعی مختصر سوانح بھی ہیں اور عظمتوں کے تذکرے بھی۔ ضیاء الدین کو جن رفتگان سے ذاتی تعلق رہا یا کچھ ملاقاتیں ہوئیں، ان کی شرافت، نیکی، پاس وضع، حب الوطنی، خدمتِ خلق، بہادری دلیری، اور ایثار وغیرہ کے اوصاف ہر جگہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے ہندوستان کے ایک خاص دور کا نقشہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ شخصیتوں کا حال اُن کی زندگی کی چلتی پھرتی تصویریں پیش کرنے کے اصول کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ مگر پھر بھی بعض کم اہمیت کے اشخاص پر زیادہ صفحے صرف کئے ہیں اور بعض عظیم الشان ہستیوں پر صرف چند صفحے۔ علاوہ ازیں برنی کے اسلوب کی متانت ہر شخصیت کے چہرے پر متانت کا نقاب ڈال دیتی ہے، راشد الخیری، حسن نظامی، ڈپٹی نذیر احمد، بیخود دہلوی، حسرت موہانی وغیرہ کی ظرافت طبعی اسی پردے میں پنہاں ہو گئی ہے۔ ان کا اسلوب سیدھا، از اوّل تا آخر ایک آہنگ اور کافی حد تک بے رس ہے ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ قصہ سناتے نہیں قصہ لکھتے ہیں اور اسی لئے زندہ تصویریں پیش کرنے سے قاصر ہیں، مصنف سے زیادہ شخصیات ہیں وہ اپنے ذکر کو جا و بیجا داخل کر کے مضمون کے لطف کو مجروح کر دیتے ہیں مثلاً علامہ محمد مارماڈیوک پکتھال، مسٹر سروجنی نائیڈو، رستم زماں گاماں پہلوان وغیرہ۔

۱۹۶۲ء میں خاکوں کا ایک اور قابلِ قدر مجموعہ شائع ہوا۔ یہ شاہد احمد صاحب دہلوی کا "گنجینۂ گوہر" ہے۔ جس میں سترہ خاکے شامل ہیں۔ شاہد صاحب کی آواز بڑی واضح انفرادیت رکھتی ہے۔ خصوصاً اُن کا اسلوب انھیں دوسرے تمام خاکہ نگاروں سے الگ کر دیتا ہے، اُن کا انداز بیان روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے۔ واقعات کا بیان براہ راست اور بے تکلف ہے، رفتار بیان بہت تیز اور سبک ہے، فقروں کی روانی آتش کے مصرعوں کے قریب پہنچ جاتی ہے اور محاورہ کا استعمال برابر برمحل ہے۔ اسلوب بہ حیثیت مجموعی اتنا دلکش ہے کہ خاکہ نگاری کا فطری انداز بیان یہی معلوم ہوتا ہے۔ ان کی زبان بول چال کے قریب تو ہے مگر اشرف صبوحی دہلوی کی طرح کبھی عین بول چال کی زبان نہیں بن جاتی۔ ان کے یہاں ایک مہذب پادرے کی سی متانت اور اس کا وقار ہر لحظہ برقرار رہتا ہے۔ البتہ بے تکلفی کی ایک خوشگوار فضا ضرور ملتی ہے۔

چہرہ نویسی کے باب میں کوئی اُن کا حریف نہیں ہے۔ دوسروں کے لکھے ہوئے چہرے پڑھ کر آپ دھوکا کھا سکتے ہیں، اُس چہرے سے

ملتی جلتی شکل پر اُس خاص چہرے کا گمان کر سکتے ہیں مگر شاہد صاحب کا چہرہ اگر کہیں ملے گا تو اُسی خاص آدمی کی گردن پر۔ جگر مراد آبادی کے حلیے میں اُن کا چہرہ دیکھیے۔ "کالا گھٹا ہوا رنگ، اس میں سفید سفید کوڑیوں کی طرح چمکتی ہوئی آنکھیں، سر پر الجھے ہوئے پٹے، گول چہرہ، چہرہ کے مقابلے میں ناک کسی قدر چھوٹی اور منہ کسی قدر بڑا، کثرت پان خوری سے منہ اگالدان، دانت شریفے کے بیج اور لب کلیجی کی دو بوٹیاں، بھرواں کالی داڑھی، اڈورڈ فیشن کی، سر پر ترکی ٹوپی، بر میں اچکن، آڑا پاجامہ نیم ساق تنگ چوڑیاں پڑی ہوئیں، پاؤں میں پیٹنٹ کی گرگابی، بائیں ہاتھ میں ایک میانہ قدر تجامت کا اٹاچی کیس"۔

ایسے ابھرے ابھرے نقوش کی تصویر بنانے کے لئے فرحت اللہ بیگ کم از کم چار صفحات سیاہ کر ڈالتے، محمد حسین آزاد آب حیات کا ایک بڑا صفحہ خوبصورت فقروں سے سجاتے، ڈاکٹر عبدالحق اتنی جزئیات کا احاطہ ہی نہ کرتے، رشید احمد صدیقی منہ اگالدان اور لب کلیجی کی دو بوٹیاں لکھنا غیر مستحسن سمجھتے اور اس سے اصل تصویر کشی سے قاصر رہتے، اور منٹو اس چہرے کا مجموعی تاثر پیش کر دیتے، مگر جزئیات بیان نہ کر سکتے۔ یہ صرف شاہد صاحب ہیں جنہوں نے اس انداز میں ہمیں جگر سے روبرو کرایا۔ شاہد صاحب کی چہرہ نویسی کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کم سے کم الفاظ میں تمام تر جزئیات زندہ و متحرک پیش کر دیتے ہیں۔ غالباً وہ چہرہ نویسی کے فن کا باقاعدہ علم رکھتے ہیں، چہروں کا یہی انداز میر ناصر علی، بیخود دہلوی، حسن نظامی، میراجی، کیف دہلوی، مرزا محمد سعید، استاد بندو خاں، جمیل جالبی وغیرہ کے خاکوں میں ہے۔

شاہد صاحب کی دوسری بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اشخاص کے عیوب و محاسن بے لاگ بیان کرتے ہیں، بے لاگ کہنے سے مقصد یہ ہے کہ تمام خوبیاں اور برائیاں بلا کم و کاست بیان کرتے ہیں اور اس بیان میں وہ نہ خوبیوں پر اچھا یا برا رنگ چڑھاتے ہیں نہ برائیوں پر، وہ رشید احمد صدیقی کی طرح صرف خوبیاں ہی نہیں دیکھتے۔ نہ وہ علی جواد زیدی کی طرح برائیوں کی وجہ جواز کسی فطری کمزوری میں ڈھونڈنے کے قائل ہیں، وہ عصمت چغتائی کی طرح برائیوں کو خوبصورت بنا دینے کی کوشش بھی نہیں کرتے، اُن کا عیوب و محاسن بیان کرنے کا بے لاگ انداز ویسا بھی نہیں جو منٹو کا ہے۔ یعنی معروضی اُسلوب میں بغیر اپنا تاثر دیئے لکھے چلے جانا۔ وہ عیب کو عیب کہتے ہیں اور اپنا تاثر صاف ظاہر کر دیتے ہیں۔ میراجی کا خاکہ انھوں نے کتنی ہمدردی سے لکھا ہے مگر اس کی کمزوریوں پر ایک قابل جراح کی طرح نہایت بے دردی سے نشتر چلائے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی، عظیم بیگ چغتائی، منٹو، بندو خاں، جوش وغیرہ سب کے ذکر میں یہ انداز قائم ہے۔ عیب جب عیب ہے تو اس میں حسن کی رنگ آمیزی کیسی! شاہد صاحب کا یہی نظریہ ہے۔ اور خوبی جب خوبی ہے تو کیوں نہ تعریف کی جائے۔ یہ بھی شاہد صاحب کا نظریہ ہے۔ ان دونوں کا امتزاج کتنے متوازن انداز نظر کو جنم دے گا۔!

کہیں ایسا نہیں ہوا کہ موضوع خاکہ شخصیت پورے خاکے پر چھا جائے۔ شاہد صاحب کے ذاتی نظریات، معیارات، خیر و شر، تہذیبی اقدار جو انھیں عزیز ہیں اور انسانیت کے دوسرے بلند اصول اُن کے ہاں قدم بہ قدم ملیں گے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کے خاکے رشید صاحب کے خاکوں کی طرح اس پہلو سے "در ولائے شاعری چیزے دگر است" والی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ البتہ چند کوتاہیوں سے اغماض نہیں برتا جا سکتا "جگر صاحب" کا مضمون بالکل مدافعانہ ہو گیا ہے۔ نگار کے جگر نمبر کا جواب معلوم ہوتا ہے۔ اور جوش صاحب کے مضمون میں وہ مغلوب الغضب ہو گئے ہیں۔ یہ دونوں مضامین یکطرفہ ہیں، ایک سیدھے ہاتھ کا ایک الٹے ہاتھ کا۔ یہاں تک تو خیر تھی۔ ایک دوسری بات ہے جو زیادہ کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ کسی شخص کے خاکے میں اُس کے علاوہ جتنے لوگوں کا ذکر آیا ہے۔ ایک آدھ تیز فقرہ کہہ کر اُس کو نتاڑتے چلے جاتے ہیں۔

"حسرت (چراغ حسن) اپنی علمیت کا رعب سب پر گانٹھتے تھے" (صفحہ ۱۴۱) "اشک (راوبندر ناتھ) صرف دو ڈرامے لکھتا تھا اور وہ بھی روز روکر۔ پھر بھی ڈھٹائی سے کہتا پھرتا تھا کہ جتنی تنخواہ مجھے ملتی ہے اس سے زیادہ کے یہ دو ڈرامے میں نے لکھے ہیں" (صفحہ ۱۵۰) "راشد (ن م) نے RHYME اور RYTHM پر ایک مختصر لیکچر جھاڑنے کے بعد ..... " (صفحہ ۱۵۱)

" اس سارے قضیئے میں تاثیر (محمد دین) کے چہرے پر جو خباثت کی خوشی تھی، وہ دیکھنے کی چیز تھی (ص ۲۲۳) اس کے علاوہ اسی طرح برسبیل تذکرہ ٹیگور، فراق، ماہر القادری بھی تیکھے جملوں کی زد میں آئے ہیں۔ یہ تنقیصی جملے خواہ کتنے ہی مبنی برحقائق کیوں نہ ہوں، ان کا انداز ادب پارے کے وقار کو نقصان ضرور پہنچاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہ حیثیت مجموعی "گنجینۂ گوہر" "گنج ہائے گرانمایہ" سے بہت ورے رہ جاتی ہے۔ گنجینۂ گوہر کا سب سے عمدہ خاکہ بیخود دہلوی کا ہے۔

اب تک جتنے خاکہ نگاروں کا ذکر ہوا ہے ان میں سے جنھوں نے مشاہیر کے خاکے لکھے ہیں، ان کے لکھنے کا محرک یا تو تعلقِ خاطر تھا یا کسی کی فرمائش یا ایسی ہی کوئی اور بات، چنانچہ اس محرک کا اثر یہ ہوا کہ دورانِ تحریر وہ ہی شخصیت پیشِ نظر رہی۔ اس کے بارے میں اپنے جذبات تاثرات، معلومات کو فطری ترتیب میں لکھتے چلے گئے۔ خاکہ نگاری کے فنی اصول و ضوابط شعوری طور پر پیشِ نظر نہیں رکھے گئے۔ علی جواد زیدی نے سب سے پہلے اس سمت التفات کیا۔ ان کی کتاب "آپ سے ملئے" اپریل ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی، اس میں تیرہ خاکے ہیں۔ دیباچے میں خاکے کے بعض فنی لوازمات کی طرف اشارے ہیں۔ انھوں نے افراد کے انتخاب میں اس بات کا بھی التزام کیا ہے کہ اس کی عمر پچاس برس سے اوپر ہو چکی ہو تاکہ اس کی شخصیت کو جو رنگ اختیار کرنا ہو کر چکی ہو۔ کردار کی خوبیوں اور برائیوں کے سلسلے میں بھی ان کا نظریہ متوازن ہے۔ وہ لکھتے ہیں ؛۔ "نیکیوں کے تذکرے میں بخل زر و مال کے بخل سے بھی بڑا گناہ ہے اور برائیوں کے اظہار میں اصراف قومی بیت المال کے غبن سے زیادہ سنگین جرم ہے۔ ایک متوازن مطالعہ کے لئے دقتِ نظر کے ساتھ ساتھ وسعتِ نظر بھی لازمی و لابدی ہے۔ اور زیدی صاحب نے اس دقتِ نظر کا پورا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے (جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں) ان شخصیتوں سے ہماری ملاقات کرائی ہے اور ملاقات اس طور پر کہ وہ ان کا مطالعہ کرتے ہیں اور ہم لمحہ بہ لمحہ خود کو ان کے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ مطالعہ کا لفظ میں نے اس لئے کہا ہے کہ جس طرح کسی ادب پارے کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے اسی انداز میں انھوں نے شخصیت کا جائزہ لیا ہے۔ دلچسپ واقعات کا انبار نہیں لگایا۔ اوصاف و عادات، دروں نفسیاتی تجزیہ اور خصوصاً" ان کی شخصیت کے حسین خد و خال ابھارے ہیں۔ زیدی صاحب ہر فرد کی کمزوریوں کو معاف کر دینے اور ہر حال میں محبت کرنے کے قائل ہیں۔ بھگوتی چرن ورما ہر وقت اسکیمیں بناتے رہتے ہیں، عمل کی نوبت کبھی نہیں آتی، علی عباس حسینی اپنی تخلیقات دوسروں کو دان کر دیتے ہیں۔ اقبال سہیل کی شیروانی پان کی پیک سے سرو چراغاں ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید عابد حسین اللہ میاں کی گائے ہیں وغیرہ۔ مگر وہ ایسے ہیں تو کیا ہم ان سے پیار نہ کریں۔ زیدی صاحب پھر بھی ان سے پیار کرتے ہیں۔ وہ فن کے بتائے ہوئے خطوط پر شخصیت کی چولیں بٹھاتے چلے جاتے ہیں۔ اور غالب کے شعروں، اس کی خوبصورت ترکیبوں اور ہلکے سے مزاح کے ذریعے مضمون میں دلچسپی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے خاکے قاری کے دل میں شخصیت کے لئے محبت، ہمدردی اور عزت کے جذبات پیدا کر دیتے ہیں۔ اور وہ برائیوں کو کریدتے چلے جانے کے خلاف ہیں۔ یہ اگر جرم ہے تو وہ اقبالی مجرم ہیں۔ بھگوتی چرن ورما کچھ ایسے ہیں کہ ہلکی سی ربودگی، کچھ شیخ چلی پن، کچھ بحث طلبی، اور چلبلے نام سے حنا گم ان کی شخصیت میں ہیں۔ علی عباس حسینی صلح کل، متوازن طبیعت، ادبی تخلیقات کے بارے میں لکھ لٹ۔ سید عابد حسین انگریزے ماڈرن ہیں مگر خاصے قدیم بھی ہیں۔ وہ اللہ میاں کی گائے تو ہیں مگر جہاندیدہ، نیاز فتحپوری ایک گہر دار دریا ہیں جس کا کوئی اور چھور نہیں۔ یہ ویسے ادیب ہیں جو اپنی زندگی میں LEGEND بن جاتے ہیں اور اسی انداز میں دوسری شخصیتوں کا مطالعہ ہے۔ انھوں نے رشید احمد صدیقی کی طرح صرف زندہ تصویریں ہی نہیں سجائی ہیں بلکہ ان کے علمی و ادبی کارناموں پر بھی اچھی سی نظر ڈالی ہے۔ ان کے خاکے تکنیکی لحاظ سے زیادہ مکمل ہیں مگر اسلوب، ترتیب واقعات، دلچسپی، شخصیت کے عمیق مطالعے اور خاکے کے جمالیاتی اوصاف کے پیشِ نظر رشید احمد صدیقی صاحب ان سے منزلوں آگے ہیں۔

آخر میں چند ایسی کتابوں کا تذکرہ کر دینا بہت ضروری سمجھتا ہوں، جن کی خاکہ نگاری کے سلسلے میں بڑی شہرت ہے۔ لیکن

بنیادی طور پر وہ خاکہ نگاری سے مختلف ہیں۔ ان میں سب سے پہلی کتاب تو مولانا ابوالکلام آزاد کی عظیم تصنیف "چند شخصیتیں" ہے۔ اسے خاکہ نگاری کے ضمن میں نہیں لایا جاسکتا۔ کیونکہ اس میں عظیم انسانوں کی عظمتوں کا ذکر ہے نہ کہ ان کی شخصیتوں کا خاکہ۔ اسی طرح شوکت تھانوی کی "شیش محل" میں مزاح نے مختلف مضامین کو خاکے کی صنف سے دور کردیا ہے اور شخصیت کا اصلی چہرہ اس شوخ آئینہ میں کج نظر آتا ہے۔ رئیس احمد جعفری کی "دید و شنید" میں ہر مضمون یا اختصار کی بھینٹ چڑھ گیا ہے یا اُن کے PSEUDO POETIC اسلوبِ بیان کی نذر ہوگیا ہے۔ اسی طرح چراغ حسن حسرت کی "مردم دیدہ" غلام احمد فرقت کی "نارد" اور حکیم احمد شجاع کی "خون بہا" کو بھی میں نے قابلِ التفات نہیں سمجھا۔ قارئین کو بہرحال اختلاف رائے کا حق حاصل ہے۔

یہ اردو زبان میں خاکہ نگاری کی مختصر سی تاریخ ہے اور گو اس میں فنی، جمالیاتی، علمی، ادبی اور معلوماتی اعتبار سے بڑا گراں بہا سرمایہ مل جاتا ہے مگر ابھی یہ صنف مزید توجہ کی طلب گار ہے ــــ تخلیق کاروں سے بھی اور تنقید نگاروں سے بھی۔

ڈرامہ

ادب نے دنیا میں بڑے بڑے کام کئے ہیں۔ ہنستوں کو رلانا اور روتوں کو ہنسا دینا۔ دشمن کو دوست، دوست کو دشمن بنانا اس کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ بگڑی بات کو سنوارنا اور صاف سیدھی بات کا بگاڑ دینا اس کا ایک کھیل ہے۔ ایک ذرا سی بات میں ہزاروں کا سر کٹوا دینا اور لاکھوں کا خون بہا دینا اور ایک کلمہ میں پشتینی مخالفوں اور اور جانی دشمنوں میں جھٹ پٹ صلح کرا دینا اس کے لئے کوئی بات ہی نہیں۔ وہ تلواروں کا مقابلہ زبان سے اور نیزوں کا مقابلہ قلم سے کرتا ہے اور اپنے زور سے جدھر چاہتا ہے دنیا کو کھینچ لے جاتا ہے۔ لیکن اس میں بھی قسمیں ہیں اور درجے، نظم ہے، نثر ہے اور ان کی بھی بیسیوں قسمیں۔ اور اس پر اپنی اپنی طبیعت اور اپنا اپنا دماغ۔ لیکن ان سب میں موثر اور کارگر اگر کوئی ہے تو ڈراما ہے جو دنیا کی مختلف حالتوں اور انسان کی مختلف کیفیتوں کو اس خوبی سے دکھاتا ہے کہ نقل میں اصل کا مزہ آجاتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اصل میں وہ مزہ نہیں آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان بالطبع نقل کرنے اور نقل دیکھنے سے خوش ہوتا ہے۔ مثلاً وہی شے یا بات جو روزانہ دیکھنے یا سننے میں آجاتی ہے جب ہم کسی تھیٹر میں اس کی نقل ہوتے دیکھتے ہیں تو جتنی وہ اصل کے مطابق ہوتی ہے اسی قدر اس میں لطف آتا ہے۔ غرض رنج و الم، عیش و عشرت، نکبت و اقبال، کمال و زوال سب کی تصویریں سامنے کھنچ جاتی ہیں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ درحقیقت یہ واقعات ہمارے سامنے گزر رہے ہیں۔ جو لوگ ڈراما کرنے والے ہیں ان کی حالت، صورت، بول چال، لباس سب کے سب ایک عجیب کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ جن باتوں کو ہم اپنی زبان یا صرف قلم اور فصاحت کے زور سے بار بار جتانا چاہتے ہیں وہ سب مرحلے ڈراما کے ایک ایکٹ میں طے ہو جاتے ہیں۔ جہاں انسان کی تمام قوتیں قاصر ہیں وہاں اس کا جلوہ برقی لہر کا کام کرتا ہے۔ عالم، جاہل، بچے، بوڑھے سب پر اس کا اثر جادو کا سا ہوتا ہے۔ نصیحت بہت ناگوار اور تلخ ہوتی ہے۔ لیکن یہاں آکر ایسی شیریں اور پرلطف ہو جاتی ہے کہ اس سے جو بھاگتے تھے وہ خوشی خوشی اسکے سننے کے لئے دوڑے آتے ہیں۔ کوئی واعظ، کوئی فصیح مقرر یا لکچرار اپنے کلام اور فصاحت سے اتنا اثر نہیں ڈال سکتا جتنا ڈرامے کے چند ایکٹ۔ خصوصاً جب واقعات ایسے حیرت افزا اور جوش انگیز ہوں جن سے قوموں کی قوموں میں انقلاب پیدا ہوگیا ہو، خیالات کی ترتیب بدل گئی ہو، دلوں میں اُمنگ اور امنگوں میں اپج پیدا ہوگئی اور سونے پر سہاگہ یہ کہ ان واقعات کا لکھنے والا ایسا ہو جس کے قلم میں زور اور تاثیر ہے اور جسے نظم و نثر میں یکساں کمال ہے۔

(مولوی عبدالحق)

خطوط نگاری!

ڈاکٹر خورشید الاسلام

خط لکھنا ایک فن ہے؛ اچھی زندگی بسر کرنا بھی ایک فن ہے۔ لیکن اس فن میں کمال حاصل کرنے کے لئے کسی کوشش کی ضرورت نہیں فنونِ لطیفہ میں کمال حاصل کرنے کے لئے دنیا میں کچھ اصول ہیں، کچھ ضابطے ہیں۔ لیکن محبت کرنے کے لئے نہ علم سینہ درکار ہے نہ علم سفینہ۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ خط لکھنے کے لئے صرف قلم اور کاغذ کی ضرورت ہے تو نہ خط لکھنے پر حرف آتا ہے اور نہ خط لکھنے والے پر، کاغذ اور قلم ہی تو نہیں انہیں خونِ جگر بھی شامل ہے۔ جہاں دل کی نسبت ہو وہاں بے اصولی بھی ایک اصول بن جاتی ہے۔ لغزشیں حسین ہو جاتی ہیں۔ لکنت میں رقص پیدا ہو جاتا ہے۔ ستارے، چاند اور سورج خود بنتے، سنورتے اور غروب ہو جاتے ہیں۔

رزمیہ تصنیف کرنے کے لئے موکلوں کو قابو میں لانا ضروری ہے۔ نظم لکھنے کے لئے جذبہ، خیال اور موسیقی کی مفاہمت درکار ہے ناول میں زمین کی حرکت اور زمین کی پرچھائیوں کو سمونا پڑتا ہے۔ گویا ان ادبی کارناموں میں ہم وجود سے کام لیتے ہیں اور ایک نئے وجود کی تخلیق کرتے ہیں۔ دنیا کو خیال کی گرفت میں لاکر نیا رنگ اور نیا آہنگ بخش دیتے ہیں، لیکن عدم سے وجود میں لانے کا کام، نہیں کو ہاں میں بدل ڈالنا۔ کچھ نہیں سے کچھ تو ہے کا معجزہ دکھانا خطوط نگاری کا کمال ہے۔ ذہن میں کوئی خیال ہو یا نہ ہو خط لکھا جا سکتا ہے جس طرح بات چیت کے لئے کسی موضوع کی ضرورت نہیں اور گفتگو میں کسی موضوع کا نہ ہونا اس کے ہونے سے زیادہ دلچسپ ہوتا ہے اسی طرح خط میں نہ اصول کی ضرورت، نہ خیال کی ضرورت، نہ موضوع کی ضرورت۔

زندگی اپنی راہیں خود بنا لیتی ہے۔ خط اپنی باتیں خود پیدا کر لیتا ہے۔ زندگی کے آغاز کا پتہ نہ انجام کی خبر، البتہ ایک بہاؤ ہے، ایک روانی ہے۔ ایک اپج ہے۔ خط میں ابتدا ہے نہ انتہا، وسط نہ تکمیل۔ تشبیب نہ دعائیہ۔ بس گریز ہی گریز ہے اور ہزاروں سال کے تجربے نے ہمیں جو کچھ بتایا ہے۔ یہ ہے کہ گریز ہی میں زندگی کا حسن ہے کیونکہ زندگی خود ایک گریز ہے۔

زندہ رہنے کے لئے اور خط لکھنے کے لئے زندگی کا احترام ضروری ہے۔ زندگی سے میری مراد ہے۔ اونچی نیچی سڑکیں۔ چھوٹی بڑی دکانیں، جیٹھ کی دھوپ، برسات کی اندھیری بھیانک اور مچل جانے والی راتیں۔ قہوہ خانے۔ گلابی جاڑوں میں نظر بچا بچا کر مسکرانے والے پھول، جواری، پی کر گلاس چور چور کر دینے والے شرابی۔ فضا میں خوشبوئیں بکھیرنے والے دوپٹے، مرجھاتے ہوئے معصوم چہرے پرانی چیزوں کا نیاپن، سادگی میں بناوٹ، نیکیوں میں چھپی ہوئی کمزوریاں۔ پندار کی تہ میں انکسار۔ آلھا اور اودل، علم الکلام اور سنگ مشین۔

زندگی میں کھو جانا، زندگی پر قابو پا لینا اور زندگی کو معاف کر دینا۔ تین باتیں نہیں ایک بات ہے جو شخص اس حسین آگ سے گذر چکا ہو اسے حق ہے کہ وہ اپنی سوانح عمری اپنے قلم سے لکھے۔ وہ سوانح عمری قل ھو اللہ کی تفسیر میں ہو یا خطوں میں، البتہ یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہئے۔ کہ خطوں میں قل ھو اللہ کی تفسیر نہیں ہوتی۔ خط حسن اتفاق کا نام ہے اور حسن اتفاق

ہی سے یہ ادب کی ایک صنف ہے۔ اچھے خط ادبی کارنامہ ہوتے ہیں اور ان کے لکھنے کے لئے ادبی فیل پا کے مرض میں مبتلا ہونا کوئی اچھی بات نہیں خط چھوٹی چھوٹی باتوں سے بنتے جاتے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی باتوں ہی میں دنیا کا لطف ہے۔ زندگی میں لمحے قیمتی ہوتے ہیں۔ ان لمحوں کو زندگی کے دامن سے چرا لینا، محفوظ رکھنا اور رازداروں میں تقسیم کرنا یہی حسن محل ہے۔ یہی تخلیق ہے اور یہی نجات ہے، ہاں تو وہ خطوط جن میں استدلال کا زور ہو، فلسفہ پر باقاعدہ بحثیں ہوں، بالارادہ فن کاری ہو، خطوط نہیں ہوتے۔ خطوط میں مرزا بیدل کے اشعار کی گنجائش ہے لیکن ان کی ماورائیت پر مدلل بحث کی گنجائش نہیں۔ آپ خطوں میں رو سکتے ہیں اور قہقہے لگا سکتے ہیں لیکن اخلاقاً، مصلحتاً اور قانوناً شوپنہار کی قنوطیت پر وعظ کہنے کی اجازت ہے اور نہ قہقہوں پر مضمون لکھنے کا موقع آپ کو حاصل ہے۔ دنیا کے سارے خط ایک فقرے سے شروع ہوتے ہیں اور ایک فقرے پر ختم ہو جاتے ہیں وہ فقرہ بہت مختصر بھی ہے اور بے کنار بھی، "ہم اور تم انسان ہیں" اس ایک فقرے میں انسانیت بھی ہے اور خط لکھنے کے اصول بھی ہیں مفہوم بھی یہی ہے ساز و سامان بھی یہی ہے اور نشانہ بھی یہی ہے۔

ناول یا افسانہ لکھتے وقت فنکار کے ذہن میں قارئین ہوتے ہیں۔ خط لکھتے وقت دماغ میں نہ کوئی غول بیابانی ہوتا ہے نہ کوئی محفل۔ ایک باتیں کرنے والا ہوتا ہے، ایک باتیں سننے والا۔ اس عمل میں صرف دو انسانوں کی خودی بیدار ہوتی ہے، صرف دو انسان زندہ ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ ساری دنیا غنودگی کے عالم میں ہوتی ہے۔ کس کی محفل کو دیکھیں۔ ہم تم ہیں خود ایک محفل۔ بس اس معصوم گناہ میں خطوں کی کامیابی کا راز مضمر ہے اور یہی وجہ ہے کہ انسان کے وہ سبک، دلکش اور نازک پہلو جو اس کے بلند ادبی کارناموں میں ظاہر نہیں ہوتے، خطوں میں نمایاں ہو جاتے ہیں۔

خطوں میں ہمارے لئے وہی کشش ہوتی ہے جو ہمارے لئے ہمارے دوستوں میں ہوتی ہے۔ یہ بات غلط ہے کہ انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو نمایاں کرنا، ظاہر کرنا یا منظر عام پر لانا ہے۔ انسان کی سب سے بڑی خواہش دراصل اپنے آپ کو چھپانا ہے جس طرح فن کی خوبی فن کے چھپانے میں ہے اسی طرح انسان کا کمال خود کو چھپانے میں ہے۔ ریاضی کے مسئلے، ایمان کی نفاستیں، افسانوں کی پرچھائیاں، یہ سب پردے ہیں۔ اس لئے اگر آپ اپنے ہمسایہ کی سرگوشیاں سننا چاہتے ہیں۔ اسے برہنہ دیکھ کر قہقہہ لگانے کا جذبہ آپ کے دل میں ہو تو ادبی کارناموں کے بجائے اس کے خطوں کا روحانی سفر کیجئے۔ یہ نسخہ سہل ہے۔ خطوں میں آپ حکومتوں کا زوال دیکھیں گے۔ ان میں بیمار بعض اوقات تندرست معلوم ہوں گے۔ غم پسند خوش نظر آئیں گے۔ جنہیں آپ مغرور سمجھتے ہیں انھیں انسان دوست پائیں گے۔ جنہوں نے میدان سر کئے ہیں۔ ان میں گہری نسائیت ملے گی۔ خاک کے تودوں میں جذبہ پایئے گا۔ مردم بیزاروں میں نرمی، نزاکت اور خلوص کی آنچ ہوگی۔ گلاب کے تختے مصنوعی معلوم ہوں گے۔ اور بید مجنوں پر بہار نظر آئے گی اور کہیں کہیں وہی پایئے گا جو جانتے ہیں جو دیکھا ہے۔ جو سنا ہے جن بھول میں انسان نے اپنے اوپر قابو پا لیا ہو۔ جہاں وہ خود ہو۔ جہاں آپ اس کے رازداں بن سکیں۔ وہ آپ کے دوست معلوم ہوں جہاں آپ اس کے گدگدیاں کریں۔ اور وہ مچل جائے۔ وہیں فتح ہے۔ وہ خط ادبی کارنامہ ہے جس کی بدولت لکھنے والا ان چند لمحوں کی طرح لازوال ہو جائے جنھیں جنبشِ قلم نے محفوظ کر لیا ہے۔

خطوں کو نجی ہونا چاہیئے۔ نجی باتوں میں رنگارنگی، دلچسپی، تنوع اور عمومیت پیدا کرنا اچھے مکتوب نگار کا کام ہے۔ یہ ساری خوبیاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہیں۔ بشرطیکہ وہ دیکھے اور محسوس کرے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی سے اسلوب بنتا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں جدت ہوتی ہے دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں وہ بصیرت ہوتی ہے جو جزو کو کل سے زیادہ حسین بنا دیتی ہے۔ ایک ایسے شخص کو جو ہر بار دیکھتا ہے اور ہر بار سمجھتا ہے۔ یہ مشورہ دینے کی ضرورت نہیں کہ اپنی بات میں پرائی بات بھی شامل ہونی چاہیئے۔ عورت کی محبت سے زیادہ نجی اور بات کیا ہوگی لیکن اگر یہ بات پر سچ ہے کہ نظر سے خاک کیمیا ہو جاتی ہے اور یہ بھی سچ ہے کہ ایک اچھا مکتوب نگار ان نجی باتوں میں وہ رنگ بھر دیتا ہے کہ وہ ہمیں اپنی ہی

داستان معلوم ہونے لگتی ہے۔

یہ نجی باتیں اس لئے غیر معمولی ہیں کہ وہ عام انسانوں کو مخصوص کر دیتی ہیں جس طرح ایک نظم اپنے مخصوص لب و لہجہ، مخصوص بحر اور مخصوص الفاظ کی بدولت ممتاز تجربہ سمجھی جاتی ہے اسی طرح انسان خاص خاص حماقتوں، انوکھی دلچسپیوں اور غیر شعوری حرکتوں سے ممتاز ہوتا ہے اور دوسروں سے تمیز کیا جاسکتا ہے۔ رنگ بے شمار نہیں ہیں ان رنگوں کی آمیزش میں ستم ظریفی ہے۔ ان کی فضا میں ایک قسم کی پرسکون "انار کی" ہوتی ہے اس لئے مکتوب نگار نادان بچوں کی طرح نہ صرف اپنے اوپر اعتماد رکھتا ہے، بلکہ دوسروں کو بھی اعتماد کے لائق سمجھتا ہے وہ اپنے مخصوص لب و لہجہ میں بات کرتا ہے اور اپنی حماقتوں سے اس طرح لطف اٹھاتا ہے جیسے پرانا شرابی پیالے کو لبوں سے چھو کر رازدارانہ انداز میں چسکیاں لے رہا ہو۔ یہ ہلکے اور گہرے رنگ، اونچی نیچی سانسیں، انسانی جذبات کا بے لاگ اظہار جیسے تیر کمان سے نکل جائے۔ انہی سروں کے نت نئے ملاپ سے شخص شخصی ہو جاتا ہے یہ معمولی باتیں تصویر میں حرکت پیدا کر دیتی ہیں۔ خط و خال کی باریکیاں اجاگر ہو جاتی ہیں۔ ہم ایک نظر میں بتا سکتے ہیں یہ سوئفٹ ہے۔ یہ چارلس لیمب ہے۔ یہ شیلی ہیں۔ یہ مہدی ہیں۔ ہم سے دور ہونے کے باوجود ہمارے تصور میں جوان ہیں۔ یہ حالی ہیں جو بوڑھے پیدا ہوئے تھے اور جنھوں نے زندگی میں کبھی جوانی کی تمنا بھی نہیں کی۔ یہ غالب ہیں جو ہماری کمزوریوں سے محبت کر سکتے ہیں اور اپنی نیکیوں پر بے محابا قہقہہ لگا سکتے ہیں اور یہ کیٹس ہے جس کی ادائیں "چیزے دگر معلوم ہوتی ہے ...... اچھے اچھے مکاتیب بے ارادہ لکھے جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ بہت کم ادبی شخصیتیں خطوط لکھنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔

مکتوب نگاری کی ابتداء سلطنت روما کے سایہ میں ہوئی۔ ممکن ہے قدیم تہذیب کے دوسرے مرکزوں میں بھی اس نے کچھ فروغ پایا ہو لیکن یہ ثابت نہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ یونان میں یہ شغل نہ عوام میں محبوب ہوا اور نہ خواص میں۔ شاید اس لئے کہ ان کی شہری ریاستیں سیاسی اور جغرافیائی حالات کی بناء پر سیاروں میں تبدیل ہو گئی تھیں۔ ہر ریاست ایک دنیا تھی۔ معاشرت محدود تھی۔ شعبوں میں، ورزش کے میدانوں میں، دوستوں کی محفلوں میں لوگ ایک دوسرے مل سکتے تھے، دل کے غبار اور سر کے خمار کے لئے راہیں تھیں اپنے سیارہ کے علاوہ دوسرے کا وجود ان کے لئے برابر تھا۔ وہاں کے بسنے والوں سے انھیں اتنی ہی دلچسپی تھی یا ہو سکتی تھی جتنی ہمیں فرشتوں سے ہے، یا ہو سکتی ہے۔ فرشتوں سے دوستی کے امکانات کم ہیں اور بفرض محال یہ تعلق پیدا ہو بھی جائے تو کیا معلوم وہ ہماری بات سمجھنے کی زحمت گوارا بھی کریں گے یا نہیں۔ اور پھر یہ اندیشہ کیا کم ہے کہ فرشتے مسکراتے ہیں۔

یہی حال ان یونانیوں کا تھا جن کے لئے ان کی چھوٹی سی ریاست ایک ایسے محفوظ خول کی مانند تھی جہاں تسکین کا تمام سامان موجود ہو اسی باعث یونان میں مکتوب نگاری کی روایات نہیں ملتیں، اس روایت کے نشو و نما کے لئے شرط ہے وسیع معاشرت، باقاعدہ حکومت، زیادہ سے زیادہ لوگوں کے جاننے کے مواقع۔ عملی زندگی سے واقفیت، ایک ایسی زبان جو دور و نزدیک بولی اور سمجھی جاتی ہو جس میں ادبی صلاحیتیں ہوں۔ یہ شرائط پہلی بار رومی معاشرت میں پورے ہوئے۔

روم کی عملی زندگی کی جھلکیاں اور اس کی معاشرت کی پرچھائیاں دیکھنی ہوں تو سسرو کے مکاتیب میں دیکھئے۔ آپ ان میں سادگی کی تلاش کریں گے تو خالی ہاتھ واپس آئیں گے۔ رومیوں کے مکاتیب۔ خطابات اور روزمرہ کی بول چال کے بین بین ہیں۔ اس دور میں فن کتابت کے اصول اور بلاغت کے قواعد خواص کی ذہنی تربیت کی پہلی منزل ہیں۔ اس دور میں فن کتابت کے اصول اور بلاغت کے قواعد خواص کی ذہنی تربیت کی پہلی منزل تھے۔ زندگی کے بندھے ٹکے قوانین کی پابند تھی۔ اس لئے مکتوب نگاری کے فن کو بھی اسی نہج پر مرتب کیا گیا تھا۔ خطوط کی قسمیں، مبارکباد کے خطوط۔ تنبیہی خطوط۔ تعزیت کے خطوط، ناصحانہ خطوط۔ وہ خطوط جس میں کسی پر ملامت کی جائے اور وہ خطوط جن میں دوسروں کو تشفی دی جائے ان کے علاوہ فرمان اور رقعات تھے اور ان سب کے آداب و القاب مضامین ابتداء اور انتہا کے اسالیب مقرر تھے۔ القاب و آداب کے بعد "غرض

دیکھئے اب یہ پانی چلا" کے انداز پر گفتگو شروع ہوتی تھی جس میں بلاغت کے سارے زیورات صرف کردیئے جاتے تھے۔

انگریزی زبان میں پندرھویں صدی میں مکاتیب لکھنے کا آغاز ہوا۔ یا یوں کہیئے کہ انگلستان میں اس صدی سے قبل جو مکاتیب لکھے گئے وہ لکھنے والوں کے ساتھ ہی دفنا دیئے گئے۔ پندرھویں اور سولھویں صدی کے مکاتیب بیشتر واقعات کی صورت میں ہیں۔ جن میں الفاظ کا ہجوم قیامت سے کم نہیں۔

نشاۃ الثانیہ کے آغاز میں اس فن کے بہت سے امام موجود تھے لیکن یا تو ان کے خطوط "بس یاد کرد ہیجے اور مبنی" قسم کی مشقیں ہیں یا "ڈرو اس سے جو وقت ہے آنے والا" قسم کے وعظ ہیں، ہر ورق سے کفن اور کافور کی بو آتی ہے۔ نجی خطوط میں سوائے نجی باتوں کے سب کچھ مل جاتا ہے ان میں ابدی حقایق کے چہرے سے اس بے دردی کے ساتھ نقاب اٹھایا گیا ہے کہ خطوں کی روح پرواز کر گئی ہے —— یہ خطوط نمونے کے خطوط ہیں۔

سترھویں صدی میں پرانے اطالوی مکاتیب کے ترجمے کئے گئے لیکن ان سے کوئی خاص فرق نہیں پڑا۔ جیمس ہاول جو انگلستان میں مکتوب نگاری کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے اسی دور کا آدمی ہے لیکن اس کے خطوط میں بھی وہی کاریگری اور ادبی نفاستیں ملتی ہیں۔ جان ہیرنگٹن جو ملکہ کے درباریوں میں سے تھا ایک حد تک سادہ اور بے تکلف ہے اس لئے اس کے خطوں میں بلاغت کی چاشنی کم ہے اور زندگی کی گرمی نسبتاً زیادہ ہے۔ اس قدر طویل پابوسی کے بعد ہماری ملاقات ایک شاعر سے ہوتی ہے جو ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ دو بار دیوانہ ہو چکا ہے۔ تنہائی پسند ہے۔ اپنے باغ میں پھولوں کی دیکھ بھال کرنا۔ گنگنانا اور خط لکھنا اس کی زندگی کے مشاغل ہیں۔ خوبی ہے کہ گھر کی چھوٹی چھوٹی باتیں اس کے قلم سے نکل کر گیت بن جاتی ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے ادیب کا نام ولیم کوپر ہے اس زمانے میں دو اور مکتوب نگار ہوئے ہیں۔ ایک مشہور شاعر گرے جس کی زندگی کا بیشتر حصہ کیمبرج یونیورسٹی کی منزلوں میں گذرا اور جس کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو اس کی فطری جھجک تھی۔ وہ ان لوگوں میں سے تھا جن کو انسانوں سے محبت ہوتی ہے لیکن اپنے خاص مذاق کے باعث خواص کے دائرے سے باہر نہیں جا سکتے" اور عوام انھیں اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو شاید اصولی طور پر انسانیت کے تصور سے محبت کرتے ہیں لیکن افراد سے شیر و شکر ہونا ان کے لئے برزخ میں پہنچ جانے سے کم نہیں ہوتا۔ گرے کے مکاتیب مخصوص دوستوں کے نام ہیں جن میں اس کی طبعی نفاست، ادبی ذوق اور گہری انسانیت اس طرح جھلکتی ہے: "سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں"

ان دو شاعروں کے علاوہ جن کی شہرت اس وقت تک قائم رہے گی جب تک دار العلوم کا دستور باقی ہے۔

ایک خاتون ہیں۔ میری ارٹلے مانٹیگ، جنھوں نے اپنی بیٹی کے نام دلچسپ خطوط لکھے ہیں۔ ان خطوں میں بچوں کی تربیت کے سلسلہ میں قیمتی نکات ملتے ہیں۔ اگر ان میں سے بیشتر اسی موضوع پر لکھے گئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان میں وہ تازگی اور ہمہ گیری ہے کہ تھکن کا احساس نہیں ہوتا۔ عورتوں میں خوش ہونے اور خوش کرنے کی صلاحیت مردوں سے زیادہ ہوتی ہے۔ یہی صلاحیت خطوط کی جان ہے۔ شاید اس لئے یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ خط لکھنا عورتوں کا حصہ ہے اور واقعہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بہترین خطوط خواتین ہی کے قلم سے سرزد ہوئے ہیں۔

مکتوب نگاری کیونکہ ادب کی سب سے آسان صنف ہے اس لئے یہ خوب پروان چڑھی۔ آپ کے تعلقات میں اس کی جو اہمیت ہے اسے آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بات غلط نہیں ہے کہ اس فن پر کتاب لکھنا معاشرت کے سارے گوشوں کو سمیٹنا ہے۔ بہرصورت ہماری دنیا میں یہی ایک رسم ہے جو عالمگیر ہے۔ رومانی دور میں بعض کامیاب مکتوب نگار پیدا ہوئے ——

چارلس لیمب اپنے مضامین ہی کے لئے مشہور نہیں اس کے مکاتیب بھی ادب کا سرمایہ ہیں۔ لیمب کی زندگی اور اسلوب میں وہی بات ہے جو گرمیوں کی چاندنی میں ہوتی ہے۔ اس کے مزاج میں ہلکی سی افسردگی پائی جاتی ہے، اسلوب دھیما ہے لیکن اس کی تہوں میں جذبات کی گرم رَو ہے اس کی سادگی میں انجیل کی پہیلیوں کا رنگ ہے اور رومانیت ہے جو دنیا کو پُراسرار بنا دیتی ہے اس کے مضامین اور خطوط میں وہ خون ہے جسے ہم اور آپ علم کہتے ہیں۔ ان میں شہری زندگی، تنہائی کے مزے اور محبت کی حکایتیں ہیں۔ زندگی کے وہ لطائف ہیں جو محض اسپارٹا کے شہری بیان کر سکتے ہیں اور موت کا ذکر اس انداز میں ہے کہ انسانوں سے محبت کرنے کو جی چاہتا ہے۔

چارلس لیمب کے بعد کیٹس کے خطوط ہیں۔ شیلی اور بائرن کے خطوط ہیں، سیاست دانوں۔ نقادوں اور مذہبی پیشواؤں کے خطوط ہیں لیکن جو نظر، ندرت اور نیرنگ کیٹس کے خطوط میں ہے وہ ان لوگوں کے یہاں کم یاب ہے۔ اپنی محبوبہ کو جو مکاتیب اس نے لکھے ہیں وہ پگھلتی ہوئی برف سے زیادہ حسین ہیں۔ یہ صرف تشبیہہ نہیں ہے اس لئے کہ کیٹس ان خطوں میں خود برف کی طرح پگھلتا ہوا معلوم ہوتا ہے اس کی زندگی عرفی کا تغزل ہے اور وہ وقت سے پہلے سرشار ہو کر عرفی کی طرح جوان مر گیا۔

اس جائزہ سے ہمیں دو تین باتیں معلوم ہوئیں۔ مکتوب نگاری باقاعدگی کے ساتھ سترہ کے دور میں شروع ہوئی۔ بلاغت کے اصول نے اس فن کو صبیح کی سادگی سے محروم کر دیا لیکن رفتہ رفتہ یہ غازہ دھلتا گیا۔ انگلستان میں مکتوب نگاری کا آغاز اطالوی کے ترجموں سے ہوا اور مکاتیب کئی مرحلوں سے گذرے ان میں بہترین مکاتیب ان لوگوں کے ہیں جن کی زندگی خاص معنی میں علمی زندگی تھی، دوسرے جو عملی زندگی سے ایک حد تک آشنا تھے لیکن جن کے اپنے عمل کا دائرہ محدود تھا۔ ان باتوں کے علاوہ دل چسپی کی خاطر یہ بھی یاد رکھیئے کہ دنیا کے بہترین خطوط عورتوں اور شاعروں کے مرہون ہیں۔

اس روشنی میں ہمیں اپنے سرمایہ پر نظر ڈالنی ہے۔ ہماری زبان میں مکتوب نگاری کی ابتداء غالب سے ہوتی ہے ان سے پہلے بھی یہ ذوق عام تھا لیکن خواص کی ادبی زبان فارسی تھی، چنانچہ رقعات عالمگیری کے علاوہ جو مکاتیب شمالی ہند کے بزرگوں نے لکھے ہیں وہ اسی فارسی میں ہیں جو کانٹے میں تولی جا سکتی ہے۔ القاب آداب شرمناک حد تک تکلف سے پُر ہیں۔ غلام احمد شہید، غلام غوث بے خبر، قتیل اور دوسرے ادیبوں کے مکاتیب جو کتاب کی صورت میں موجود ہیں۔ مکاتیب نہیں مہمات ہیں۔ اس دور کے اعتبار سے یہی انداز تحریر فطری تھا لیکن بدقسمتی سے ہمارے لئے ان میں دل چسپی کا کوئی سامان نہیں۔ غالب سے پہلے شاید لوگ زندگی کو دُور سے دیکھنے کے عادی تھے۔ انھوں نے زندگی کو برت کے نہیں دیکھا تھا۔ غالب ذہنی طور پر اپنے پیش رؤوں سے کہیں زیادہ بیدار تھے۔ انھوں نے فن کو زندگی پر فضیلت نہیں دی۔ ان کی زندگی ان کے فن کا وسیلہ بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب جو کچھ اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں وہی شاعری میں ہیں اور وہی اپنے خطوط میں ہیں۔ اس باطنی صداقت کی بدولت اردو شاعری ان کے ہاتھوں میں آ کر کچھ سے کچھ ہو گئی۔ یوں سمجھئے کہ غالب کے آتے ہی اردو شاعری اپنی ٹھوڑی کو کفِ دست کا سہارا دے کر کسی فکر میں ڈوب گئی۔ ان کے مکاتیب زبان کے ارتقاء میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

آزاد نے بھی تھوڑے بہت خطوط ترکہ میں چھوڑے ہیں لیکن ان میں زندگی کی دل چسپیاں کہیں نہیں ملتیں۔

سر سید، حالی، شبلی، اکبر اور مہدی کے مکاتیب میں شبلی اور مہدی کے خطوط غنیمت ہیں لیکن ان کا جائزہ لینے کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے۔

◎

رپورتاژ اور اُس کا موضوع

شمیم احمد

ہماری نثری اصنافِ ادب میں ایک نئی صنف داخل ہوئی ہے جسے رپورتاژ کہا جاتا ہے۔ رپورتاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جس کا براہِ راست انگریزی لفظ رپورٹ سے تعلق ہے۔ فرانسیسی میں اس کا تلفظ "رپوتاژ" اور رومن رسم الخط میں املا REPORTAGE ہے۔ یہ لفظ بڑی حد تک رپورٹ کے معنوں میں ہی مستعمل ہوتا ہے۔ دیگر ترقی یافتہ اصناف کی طرح اس میں موضوع کی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس کے ساتھ اس کے فن سے بھی چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔ کیونکہ اس صنف کو رپورٹ اور صحافت سے اس کا فن ہی علیحدہ کرتا ہے۔ اس کا موضوع اگرچہ (بڑی حد تک) صحافتی ہے لیکن فن قطعی ادبی ہے۔ یہ صنف خارجی عناصر کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی داخلی کیفیات اور تاثرات کی حامل ہوتی ہے۔ جہاں تک اس کے موضوع کا تعلق ہے تو خارجی عناصر اس کی تشکیل کے لئے درکار ہوتے ہیں، لیکن جہاں فن کا سوال آتا ہے تو اس کے مصنف کی داخلی کیفیات اور تاثرات کی رہنمائی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ تبھی اس کے موضوع میں تنوع، ہمہ گیری اور نکھار اور فن میں حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں خارجیت اور داخلیت کا ایک حسین امتزاج ہوتا ہے وہ ایک دوسرے سے شیر و شکر ہوتی ہیں اور دونوں ہی اس صنف کے معیار کا تعین کرنے کی ذمہ دار ہوتی ہیں۔

رپورتاژ صرف چشم دید واقعات پر لکھا جا سکتا ہے۔ سُنے سُنائے پر نہیں۔ سُنے سُنائے واقعات پر لکھی گئی کوئی تخلیق فسانہ، ناول یا ڈراما تو ہو سکتی ہے، رپورتاژ نہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ داخلی کیفیات اپنی تمام تر شدت کے ساتھ اسی وقت پیدا کی جا سکتی ہیں، جبکہ مصنف نے واقعات کا بذاتِ خود موقعہ واردات پر جا کر جائزہ لیا ہو یا وہ واقعات اس کی ذات پر کبھی بیتے ہوں۔ سُنے ہوئے واقعات نہ صرف مخصوص داخلی کیفیات کو مجروح ہی کر سکتے ہیں بلکہ واقعات کی صداقت کو بھی ٹھیس پہنچا سکتے ہیں۔ واقعات کی صداقت میں جس ذمہ داری کو آنکھیں پورا کر سکتی ہیں۔ کان نہیں۔ بلکہ وہ اس میں رنگ آمیزی کر کے ایک طرح کی خیانت کے ہی مرتکب ہو سکتے ہیں۔ سُنے ہوئے واقعات کو ترتیب دینے سے تخلیق میں خارجی اثرات کا غلبہ ہو جانے کا خدشہ بھی لاحق ہوتا ہے جبکہ محض خارجیت ہی تو ایک اچھے رپورتاژ کی تعمیر و تشکیل کے لئے کافی نہیں ہے۔ جب تک اس میں ادیب کے داخلی جذبات اور تاثرات کی کارفرمائی نہ ہو گی وہ ایک اچھا رپورتاژ نہیں بن سکتا۔ جب ایک ادیب کسی واقعہ یا حادثہ کا بنفسِ نفیس مشاہدہ کرنے کے بعد رپورتاژ لکھتا ہے تو اس میں خارجی عناصر کی تصاویر بڑی صحیح، حقیقی اور دلآویز ہوتی ہیں اور خارجیت کی صداقت ہی دراصل داخلیت کی محرک بن جاتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز کا بغور مشاہدہ کئے بغیر اس کے بارے میں حقیقی جذبات اور تاثرات کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ چنانچہ ایک اچھے رپورتاژ کی تخلیق کے لئے واقعات کی صداقت اور اسی کے ساتھ

جذبات و تاثرات کی گہرائی اور خلوص کا ہونا بہت ضروری ہے اور اس کے لئے ادیب کا بچشم خود مشاہدہ کرنا ناگزیر ہے۔

رپورتاژ کا ماحول۔ افسانہ اور ناول کے بہ مقابلہ زیادہ حقیقی اور صداقت آمیز ہوتا ہے۔ کیونکہ افسانہ اور ناول کی حقیقت نگاری عام طور سے چند بندھے ٹکے مفروضوں کے پردے میں کی جاتی ہے۔ یعنی ایسے مفروضے جو انسانی زندگی۔ معاشرے اور ماحول کے مشابہ اور مماثل ہوں۔ ضروری نہیں کہ ان کا فی الواقع وجود بھی ہو، بالفاظ دیگر ایک افسانہ، ناول اور رپورتاژ میں سب سے بڑا اور بنیادی فرق واقعات کی صداقت اور غیر صداقت، وجودیت اور غیر وجودیت کا ہے۔ رپورتاژ کسی نمایندہ مفروضے کی بجائے اسی واقعہ پر لکھا جائے گا جو فی الاصل کبھی وقوع پذیر بھی ہوا ہو۔ مثلاً ایک ناول میں چند منافع خوروں اور سماج دشمن عناصر کو کالا بازاری اور کسی مجرمانہ عمل کا مرتکب ہوتے دکھانا مقصود ہے تو مصنف کسی ایسے واقعہ کی وقوع پذیری کا انتظار نہیں کرے گا بلکہ عام سماجی ماحول اور معاشرتی جرائم کے پیش نظر اس طرح کا کوئی پلاٹ سوچ کر اپنی کہانی یا ناول کا کینوس تیار کرے گا۔ یہ سب کچھ رپورتاژ نگار نہیں کر سکتا۔ اس کا قلم تو اسی وقت اٹھے گا جب فی الحقیقت اس طرح کا کوئی واقعہ یا حادثہ رونما ہوگا۔ اس مثال سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ افسانہ اور ناول نگار سماج کے حقائق کا پس منظر دکھاتا اور بلا واسطہ طور پر اپنی بات قاری تک پہونچاتا ہے جبکہ رپورتاژ لکھنے والا سماجی حقائق کا پیش منظر دکھاتا اور براہ راست اپنے مدعا کا اظہار کرتا ہے۔ وجودیت اور غیر وجودیت کی یہ فضا، افسانہ، ناول اور رپورتاژ کی کردار نگاری کے فرق کو بھی واضح کرتی ہے۔ افسانہ اور ناول کے کردار وہ فرضی افراد ہوتے ہیں جو عام انسانی خوبیوں کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص اور عصری معاشرہ کی اجتماعی ترجمانی کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اسکے برعکس ایک رپورتاژ کے کردار عام انسانی خوبیوں اور برائیوں کے نمائندہ افراد کی بجائے صرف وہ لوگ ہوتے ہیں جن کا واقعی وجود بھی ہو اس طور پر ناول نگار اور افسانہ نویس کے مقابلے میں رپورتاژ کا مصنف اپنے کرداروں کے نظریات، حرکات و سکنات احساسات اور شخصیت کے ایک ایک پہلو سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ان کو بذات خود جانتا ہے اور اکثر اوقات وہ اس کے دوست۔ عزیز یا قریبی حلقے سے تعلق رکھنے والے افراد ہوتے ہیں۔ رپورتاژ میں مصنف خود ایک مخصوص کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے اور اکثر حالتوں میں تو وہ مرکزی کردار بھی بن جاتا ہے جبکہ افسانے اور ناول کا مصنف اپنی شخصیت اور اپنے خیالات و نظریات کسی دوسرے کردار کے پردے میں پوشیدہ رکھتا ہے اور اس کردار کی زبان سے ہی بولتا ہے۔ رپورتاژ کا مصنف نہ صرف خود چلتا پھرتا ہے بلکہ اپنے منہ میں زبان بھی رکھتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ قاری رپورتاژ نگار کی شخصیت سے بہت جلد اور بہ آسانی پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ افسانہ اور ناول نگار کی شخصیت سے ہم آہنگ ہونے میں اسے سوچنا پڑتا ہے اور وقت بھی لگتا ہے۔

سماجی اور معاشرتی تصورات سے قطع نظر کرکے اگر ہم افسانہ اور ناول کے وسیع کینوس کو دیکھیں تو اس میں قطعی فرضی، بے بنیاد۔ ناقابل یقین۔ غیر ممکن۔ قطعی تخیلی اور یہاں تک کہ (FANTASTIC) قصوں۔ کہانیوں اور نہ صرف بالکل فرضی بلکہ غیر انسانی کرداروں کی بھی گنجائش ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ رپورتاژ میں ان سب کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔

ایک اچھے رپورتاژ کے لئے ہر قسم کے اوقات میں سے کسی ایک یا چند اہم واقعات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ یہاں افسانہ اور رپورتاژ تقریباً ایک دوسرے کے نزدیک ہو جاتے ہیں کیونکہ انسانی زندگی واقعات و حادثات کا مجموعہ ہے اور اس مجموعے میں سے اہم واقعات کی ہی افسانہ اور رپورتاژ کے لئے گنجائش نکل پاتی ہے۔ کیونکہ یہ دونوں اصناف خود نوشت سوانح نگاری اور ناول کی طرح کسی تاریخی تسلسل سے بے نیاز ہوتی ہیں اس لئے رپورتاژ میں افسانہ اور یک بابی ڈرامے کی طرح وحدت زمان

کی قید ضروری ہوتی ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ رپورتاژ جس واقعہ پر لکھا جائے وہ مخصوص وقت میں ہی وقوع پذیر ہوا ہو۔ اس کے اوقات میں زیادہ لمبا عرصہ درکار نہیں ہوتا۔ اگر ایک جنگ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جائے تو اس میں وحدت زماں برقرار رہے گی کیونکہ جنگ ایک مخصوص وقت کی پیداوار ہوگی۔ ایسا کبھی نہیں ہوگا کہ ایک جھڑپ آج ہوگئی اور دوسری آج سے ٹھیک چار سال بعد اگر یہ صورت بھی ہوئی تو آج کی اور چار سال بعد کی جنگیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے دو مختلف جنگیں ہوں گی اور ان دونوں پر علیحدہ علیحدہ رپورتاژ لکھے جائیں گے۔ اسی طرح کسی مخصوص نوعیت کا فساد کوئی کانفرنس یا اجلاس اپنے جلو میں ایک مخصوص وحدت زماں رکھتے ہیں۔ ان پر لکھے گئے رپورتاژ یقینی طور پر اس شرط کو پورا کریں گے۔ اسی کے ساتھ ایک مخصوص واقعہ کسی مخصوص ماحول میں اور مخصوص مقام پر ہی رونما ہوتا ہے۔ اس لئے یہاں یک بابی ڈرامے کی طرح وحدتِ مکان کا بھی سوال آتا ہے مگر رپورتاژ کے لئے یہ شرط ضروری نہیں ہے۔ کیونکہ آج کے ترقی یافتہ اور سائنسی دور میں وحدتِ موضوع مختلف مقامات پر بھی برقرار رہ سکتی ہے۔ مثلاً ایک ملک کا ایک تہذیبی اور ثقافتی وفد کسی دوسرے ملک میں کسی خاص مقصد سے جاتا ہے اس خاص مقصد کو واقعہ سمجھ کر کوئی ادیب اسے اپنے رپورتاژ کا موضوع بنانا چاہتا ہے۔ میزبان ملک کی تہذیبی زندگی کو رپورتاژ کا مرکزی خیال بناتا ہے اور اپنے ملک سے روانگی اور دورانِ سفر کا حال بھی بیان کرتا ہے تو اس طرح موضوع کی وحدت تو برقرار رہتی ہے لیکن وحدتِ مکان قائم نہیں رہ پاتی۔ اس شرط کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے ہم اس تخلیق کو رپورتاژ کے دائرے سے خارج نہیں کر سکتے۔ وحدتِ مکان برقرار رہے یا نہ رہے۔ البتہ ایک رپورتاژ کے لئے وحدتِ موضوع ضرور ہونا چاہیئے ——— بہ الفاظ دیگر اسے موضوع کی مرکزیت کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ رپورتاژ افسانے کی طرح کسی ایک چند منتخبہ واقعات پر لکھا جاتا ہے جس میں ناول کا سا پھیلاؤ نہیں ہوتا۔ تاریخ کا سا تسلسل نہیں ہوتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان مخصوص واقعات کو پیش کرتے وقت کچھ معمولی اور چھوٹے واقعات کا تذکرہ ضرور ضمناً آجاتا ہے۔ موضوع کی یہ مرکزیت اور غیر مرکزیت ہی ہے۔ جو رپورتاژ اور سفرنامہ کے فرق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ سفرنامہ کا کینواس ناول اور تاریخ کی طرح وسیع اور طویل ہوتا ہے۔ سفرنامے کا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا، بلکہ سفر کے دوران جو بھی منظر، جو بھی کیفیت یا جو بھی واردات یا واقعہ گذر رہا ہے، سفرنامہ لکھنے والا اُسے قلم بند کرتا جاتا ہے۔ سفرنامے میں بغیر کسی موضوعاتی مرکزیت کے شہروں کا جغرافیہ سمجھانے، مناظر قدرت کی ایک ایک تفصیل گنوانے اور تہذیب و تمدّن اور انسانوں کے تمام اہم اور غیر اہم خصوصیات پر روشنی ڈالنے پر ہی سارا زور صرف کر دیا جاتا ہے جس کے سبب سفرنامہ محض خارجی عناصر کا ایک مرقع بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس ایک رپورتاژ (اگر وہ سفر پر ہی ہے) میں مقامات کے محل وقوع اور مناظر قدرت کے بیان کا عنصر محض ضمنی طور پر آتا ہے اس میں سب سے زیادہ زور صرف اس مقصد پر ہی دیا جاتا ہے جس کے لئے یہ سفر کیا گیا ہے۔ رپورتاژ کے مصنّف کی شخصیت چونکہ ہر جگہ موجود رہتی ہے اس لئے اس کے ذاتی تاثرات اور احساسات کا زیادہ غلبہ ہونے کی وجہ سے رپورتاژ خارجی اور داخلی کیفیات کا خوب صورت مُرقّع بن جاتا ہے افسانہ میں چھوٹے اور غیر اہم واقعات، جو محض جزئیات کی حیثیت رکھتے ہیں افسانہ کو نقطۂ عروج تک کامیابی کے ساتھ لے جانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اسی طرح رپورتاژ میں بھی، اسے کامیابی کے ساتھ آگے بڑھانے کے لئے تاک جھانک کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے اور یہ جزئیات اصل موضوع کو دباتی نہیں بلکہ اس کو سہارا اور تاثر ہی بخشتی ہیں۔ موضوع کی مرکزیت برقرار رکھتے ہوئے دوسری جزئیات کا محض ضمنی بیان رپورتاژ کی خوبی ہے جس میں کسی تاریخی تسلسل وغیرہ کی ضرورت نہیں۔ تاریخی تسلسل کے نہ ہونے کی وجہ سے فطری طور پر رپورتاژ میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے، جسے بعض اوقات رپورتاژ کے لئے ایک اہم شرط سمجھ لیا جاتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ رپورتاژ کے لئے اختصار کی شرط ضروری نہیں۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ رپورتاژ جس مخصوص واقعہ پر لکھا جا رہا ہو اس میں کافی وسعت ہو۔ اس لئے اس کا بیان طویل بھی ہو سکتا ہے۔

افسانہ میں جس طرح طویل مختصر افسانہ کا چلن ہے اسی طرح رپورتاژ بھی طویل مختصر ہو سکتا ہے۔[1]

رپورتاژ کا موضوع سماجی اور اجتماعی مسائل سے متعلق ہونا ضروری ہے، وہ حادثات، واقعات اور حالات جو پورے سماج پر اثر انداز ہو سکتے ہوں، رپورتاژ کا موضوع بننے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان اجتماعی مسائل پر رپورتاژ لکھنے والے کا انفرادی نقطۂ نظر کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو کچھ اس نے لکھا ہے وہ اس کی ذات تک ہی محدود نہیں رہنا چاہیئے، بلکہ اسے سماجی اور اجتماعی ورثہ ہونا چاہیئے۔ یہاں تک کہ جب ادیب خود پر گذرے ہوئے واقعات کو رپورتاژ کا موضوع بناتا ہے تو اس کے اثرات بھی اجتماعی زندگی پر پڑتے ہیں اور وہ اجتماعی زندگی کے ہی واقعات معلوم ہونے لگتے ہیں۔

"چاہے وہ منظم تحریک کی صورت کی جگہ انفرادی شعور کا کارنامہ ہو جو پھیلی ہوئی شکل میں عمومیت کا درجہ رکھتا ہو یا کسی مجمع میں ایسے مسائل یا ادبی نکات پر گفتگو ہوئی ہو جس کے سننے اور سمجھنے کے لئے کافی لوگ جمع ہو گئے ہوں اور دیکھنے والے نے فضا کی کش مکش کا مطالعہ ایک خاص نظر سے کیا ہو۔ تب ہی رپورتاژ کامیابی کیساتھ لکھا جا سکتا ہے"[2]

اردو میں اجتماعی شعور کے حامل رپورتاژوں کے بڑے اچھے نمونے موجود ہیں۔ کرشن چندر کے دونوں رپورتاژ پودے، صبح ہوتی ہے، ابراہیم جلیس کا دو ملک ایک کہانی۔ اور فکر تونسوی کا 'چھٹا دریا' مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان سب میں اجتماعی مسائل کی پیش کش کی گئی ہے اس کے برعکس جیولیس فیوچک کا مشہور رپورتاژ "پھانسی کے سائے میں" REPORT FROM GALLOWS' ابراہیم جلیس کا جیل کے دن جیل کی راتیں اور الگزنڈر وائز برگ کا ملزم ACCUSED ہر سہ مصنفین پر جیل میں گذرے ہوئے واقعات کی داستان سناتے ہیں، لیکن ان میں انفرادیت کے دریچے سے جو عوامی مسائل اور سماجی و اجتماعی مصائب جھانکتے ہیں، وہ اپنی جگہ خود اس قدر دل سوز اور اثر انگیز ہیں کہ ان کا پڑھنے والا انھیں اپنا ہی دُکھڑا سمجھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ہر اچھے اور کامیاب رپورتاژ کی یہی خوبی ہونی چاہیئے۔

رپورتاژ چونکہ اس واقعہ پر لکھا جاتا ہے جو لکھنے والے کی نظروں سے گذرا ہے اس لئے اس کا تعلق زمانۂ حال سے ہوتا ہے۔ ماضی کے واقعات یا تاریخی کتابوں سے ماخوذ داستانوں کو رپورتاژ کا موضوع نہیں بنایا جا سکتا۔

صنفِ رپورتاژ ایک ہمہ گیر اور جامع صنف ہے۔ اس کے موضوعات کا دائرہ محدود نہیں ہے۔ جس قدر وسیع زندگی اور جامع ہے اسی قدر رپورتاژ کے موضوعات کا دامن بھی پھیلا ہوا ہے۔ بہرکیف رپورتاژ کے موضوعات براہِ راست انسانی زندگی میں ہونے والے مختلف نوعیت کے واقعات اور انسان کی ہمہ اقسام کی سرگرمیوں سے ہی مستعار لئے جاتے ہیں۔

رپورتاژ جن موضوعات پر لکھے جاتے رہے ہیں، ان میں سے اکثر کسی نہ کسی ہنگامی نوعیت کے حامل رہے ہیں۔ چناں چہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اکثر رپورتاژ کا تاثر وقتی ہوتا ہے۔ چند اُن خاص اور غیر معمولی موضوعات کی نشان دہی کرنا بے جا نہ ہوگی جو عام طور پر رپورتاژ کے مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں، یا اب تک جو اس مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے رہے ہیں۔

(۱) جنگ

جنگ کے مختلف نوعیت کے واقعات، اس کی غیر معمولی کیفیات اور انسانی زندگی پر اس کے دُوررس اثرات کو رپورتاژ

---

[1] چھٹا دریا، پودے، صبح ہوتی ہے، خزاں کے پھول، جیل کے دن جیل کی راتیں وغیرہ مختصر نہیں بلکہ خاصے طویل رپورتاژ ہیں۔

[2] ڈاکٹر اعجاز حسین (اردو ادب آزادی کے بعد) ص ۲۸۰

کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لکھنے والے کو محاذِ جنگ پر موجود رہ کر سارے واقعات کا بغور اور دردمندی کے ساتھ مشاہدہ کرنا ضروری ہے ایک اچھا رپورتاژ نگار محض جنگ کی تصاویر ہی پیش نہیں کرے گا بلکہ اس کی ہولناکی، تخریبی عمل، پُرسکون اور پُرامن زندگی کا خاتمہ انسانی جانوں کی بے دردِ ہلاکت، ایثار و قربانی کی بے مثل تصاویر، تباہی و بربادی کے عبرت ناک مناظر، فوجوں کے طور طریق۔ ان کا غیر یقینی مستقبل، طرزِ رہائش، جفاکشی، جدوجہد، وطن کے لئے مرمٹنے کا بے لوث جذبہ، فوجی مورچوں کا محلِ وقوع۔ غرض ایک ایک قابلِ ذکر واقعہ کو وہ انتہائی جذبات انگیز اور پُراثر انداز میں لکھے گا اور اس کا دل انسانی ہمدردی اور مستقبل کی خوش آئند زندگی سے بریز ہوگا۔ علاوہ اس کے جنگ کے اثرات جو عام زندگی اور معاشرہ پر مرتب ہوتے ہیں ان کو بھی رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ جنگ نے کس طور پر ضروریاتِ زندگی کی اشیاء اور اقتصادی ڈھانچہ کو متاثر کیا ہے جس کی وجہ سے عام انسانی زندگی مفلوج ہو کر رہ گئی ہے غریبی اور مفلسی کے ناگ سر اٹھانے لگے ہیں۔ ان پر قابو پانے کے لئے کیا کیا طریقے بروئے کار لائے جارہے ہیں۔ جنگ سے فائدہ اٹھا کر کس طرح چند افراد کالا بازاری اور منافع خوری کی غیر اخلاقی و مجرمانہ حرکات میں ملوث ہیں۔ ان سب پہلوؤں پر گہری نظر رکھنا ازبس ضروری ہے۔ تبھی ایک رپورتاژ کامیابی کے ساتھ لکھا جاسکتا ہے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں میں جنگ کے موضوع پر کتابیں لکھی گئی ہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان پر رپورتاژ کی صنف کا اطلاق نہیں ہوتا بلکہ انھیں ناول یا سفرنامہ وغیرہ کا نام دے دیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان میں جو خصوصیات ہیں ان کی بناء پر انھیں رپورتاژ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مشہور جرمن صحافی لیوپولڈ ولیس جو بعد میں مسلمان ہوئے اور محمد اسد نام اختیار کیا انھوں نے اپنی انگریزی کتاب THE ROAD TO MECCA کے ایک طویل باب میں جنگ کے حالات لکھے ہیں۔ وہ مسلمان ہونے کے بعد سنوسی تحریک کا جائزہ لینے کے لئے محاذِ جنگ پر جاتے ہیں۔ بے شمار تکالیف اور مصائب کا سامنا کرتے ہیں لیکن کامل طور پر جنگ کی نوعیت، اس کے محلِ وقوع کو سمجھتے ہیں۔ ان کی یہ کتاب اگرچہ ایک سفرنامہ ہے لیکن اس کا یہ باب جنگ کے موضوع پر ایک بہترین اور مکمل رپورتاژ ہے۔ فرانسیسی ادیب دیوامیل DEHUMAL B. 1894 نے ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگِ عظیم کے بعد دو کتابیں لکھیں جن میں زخمیوں کے حالات، جن کا اس نے جنگ کے دوران ڈاکٹر کی حیثیت سے خود مشاہدہ کیا تھا۔ بڑے پُراثر انداز میں بیان کئے۔ شہیدوں کی زندگی LAVIE DE MALTY اور تہذیب LA CIVILIZATION جنگ کے خونی مناظر کے متعلق فرانسیسی زبان میں بہترین کتابیں خیال کی جاتی ہیں ... ... جب وہ ان لوگوں کا ذکر کرتا ہے جو زخمی ہوئے یا جنگ میں کام آئے تو اس ضمن میں وہ تہذیب کے مستقبل کی نسبت بھی اشارے کرجاتا ہے اس کا دل انسانی ہمدردی سے بھرپور ہے[1]۔ ان خصوصیات کی موجودگی میں کوئی وجہ نہیں کہ ان کو رپورتاژ نہ سمجھا جائے۔ بہرکیف جنگ کی ہولناکیوں کے مختلف واقعات ایک رپورتاژ کا موضوع بن سکتے ہیں اور بڑی خوبی سے انھیں پیش کیا جاسکتا ہے۔

(۳) بلوے اور فسادات

جنگ کے علاوہ مقامی نوعیت کے لڑائی جھگڑے اور ہنگامی واقعات کو بھی رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے خصوصیت سے جب تقسیم کے نتیجے میں ہندوستان اور پاکستان دو علیحدہ ریاستیں وجود میں آئیں تو دونوں جگہ فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑے بے اندازہ جانی اور مالی نقصان ہوا۔ ظلم و ستم، بربریت اور بہیمیت کے وہ نظارے دیکھنے میں آئے جن کی مثال ملنا مشکل ہے ——

اس کے ساتھ ہی تبادلۂ آبادی اور مہاجرین کی آبادکاری جیسے سنگین مسائل سے دونوں ملکوں کو سامنا کرنا پڑا۔ ان پر جہاں دونوں ملکوں کے ادیبوں اور شاعروں نے بے شمار افسانے، ناول اور نظمیں لکھیں وہاں ایک خاصی تعداد میں اچھے رپورتاژ بھی لکھے گئے ہیں۔ فکر تونسوی

[1] ڈاکٹر یوسف حسین خاں (فرانسیسی ادب ص ۵۲۸)

کا چھا دیا۔ لاہور کے فرقہ وارانہ فسادات اور ریلیف کیمپوں کی کس مپرسی کی سچی تصاویر پیش کرتا ہے۔ جمنا داس اختر نے بھی لاہور کے فسادات پر ایک رپورتاژ "اور خدا دیکھتا رہا" لکھا۔ شاہد احمد دہلوی نے دہلی کے فسادات پر "دلی کی بپتا" اور تاجور سامری نے لائل پور کے فسادات اور تبادلۂ آبادی کے موضوع پر "جب بندھن ٹوٹے" لکھے۔ ان کے علاوہ کسی بھی معمولی یا غیر معمولی نوعیت کے فسادات، بلووں، آپسی جھگڑوں، آزادی کی جدوجہد، باغیانہ سرگرمیوں، سیاسی تحریکوں، اقتصادی اور معاشی بحران کی وجہ سے پھیلی ہوئی افراتفری اور ان کے لئے عوامی لڑائیوں وغیرہ پر رپورتاژ لکھے جا سکتے ہیں۔

(۳) حادثات

ان اجتماعی نوعیت کے مسائل کے علاوہ چند اہم اور غیر معمولی انفرادی حادثات پر بھی رپورتاژ لکھے جا سکتے ہیں۔ کسی بھیانک ایکسی ڈنٹ، جس کے نتیجے میں کافی جانیں ضائع ہو گئی ہوں یا مالی نقصان ہوا ہو۔ کسی مقبول و معروف شخصیت کی موت اور اس کے نتیجے میں ساری قوم ماتم گسار ہو گئی ہو۔ اس کی موت پر لوگوں کی آہ و زاری اور ان کی اضطراری کیفیات کو رپورتاژ میں بڑی خوبی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ مقصد یہ کہ کسی بھی نوعیت کا حادثہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے مثلاً مجاز کی موت جن افسوسناک حالات میں ہوئی اس پر زہرہ جمال نے ایک تاثر "دسمبر کی ایک رات" سپرد قلم کیا۔

(۴) قحط بنگال کے قحط پر افسانے اور نظمیں وغیرہ لکھی گئی ہیں۔ قحط اور دوسرے حادثات کی طرح کئی مسائل لے کر آتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ لوگ بھوک کی شدت سے تڑپ تڑپ کر جان دے دیتے ہیں، بلکہ پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے ہر وہ عمل کر گذرتے ہیں جو اخلاقی اعتبار سے مذموم ہوتا ہے۔ مرد اپنی عورتوں اور بچوں کا سودا کرنے اور عورتیں اپنی عصمت و آبرو کی بولی لگانے میں بھی دریغ نہیں کرتیں، دوسری طرف سماج دشمن عناصر ایسے وقتوں میں نہ صرف کالا بازاری اور منافع خوری کی مجرمانہ حرکات کرتے ہیں بلکہ مجبوروں اور لاچاروں کی کمزوری اور بدنصیبی سے ناجائز فائدہ اٹھا کر اخلاق سوز اعمال کے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ یہ باتیں کسی خیالی دنیا کی نہیں ہیں بلکہ بنگال کے تاریخی قحط کے سبب یہ سب باتیں وہاں کے باشندوں کو پیش آئی تھیں، چنانچہ ان واقعات پر افسانے اور نظمیں وغیرہ لکھی گئیں۔ اردو میں تو نہیں البتہ ہندی[1] میں بنگال کے قحط پر کچھ رپورتاژ بھی لکھے گئے ہیں۔

(۵) ادبی و تہذیبی جلسے اور تقاریب

بیسویں صدی کی اجتماعی زندگی نے عوامی اداروں کو جنم دیا۔ ان میں مشترکہ اور اجتماعی نظریات اور مسائل کو پیش کیا جاتا اور ان پر غور کیا جاتا ہے۔ ادبی جلسے، کنونشن، کانفرنسیں یا تہذیبی اور کلچرل پروگرام وغیرہ اسی اجتماعی نظریے کی دین ہیں۔ ان سب کے علاوہ گھریلو تقریبیں، شادی، بیاہ، سالگرہ اور قومی تقریبیں جشن مثلاً یوم آزادی، یوم جمہوریہ وغیرہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے تہذیبی اور ادبی جلسوں، کانفرنسوں اور تقاریب پر اردو میں سب سے زیادہ رپورتاژ لکھے گئے ہیں مثلاً انجمن ترقی پسند مصنفین کی مختلف کانفرنسوں پر سجاد ظہیر نے "یادیں"، کرشن چندر نے "پودے"، "صبح ہوتی ہے"، عادل رشید نے "خزاں کے پھول"، عصمت چغتائی نے "بمبئی سے بھوپال تک"، عبداللہ ملک نے "مستقبل ہمارا ہے" اور صفیہ اختر نے "ایک ہنگامہ" وغیرہ چند اچھے رپورتاژ لکھے۔ اسی طرح امن کانفرنسوں پر سجاد ظہیر، سری نواس لاہوٹی، رضیہ سجاد ظہیر، پرکاش پنڈت اور آفاق احمد وغیرہ نے چند رپورتاژ لکھے۔ کل ہند یا صوبائی نوعیت کے مشاعروں پر تو ہر وقت بے شمار رپورتاژ لکھے جاتے رہے ہیں اور اب بھی لکھے جاتے ہیں۔ اردو میں ان موضوعات پر کثرت سے رپورتاژ لکھے جانے کی وجہ سے اکثر

---

[1] بحوالہ ڈاکٹر گلاب رائے (کاویہ کے روپ) شیچندر سمن اور یوگیندر کمار ملک (ساہتیہ وویچن ص ۳۱۰) اجیت کمار (ہندی ساہتیہ کوش ص ۷۵۸)

رپورتاژ کی صنف کو انھیں تک مخصوص کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ رپورتاژ زندگی کے اور بھی بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ رپورتاژ کو ادبی جلسوں، کانفرنسوں یا مشاعروں کی روئدادوں تک ہی مخصوص کر دینے سے اس صنف کے مفہوم میں محدودیت پیدا ہو جانے کا خدشہ ہے۔ اس لئے اس بات کو سمجھ لینا چاہیئے کہ رپورتاژ کسی ادبی جلسہ یا مشاعرہ کی افسانوی زبان میں روئداد پیش کر دینے کو نہیں کہتے، بلکہ جس طرح افسانہ اور ناولوں میں زندگی کے بے شمار واقعات کو موضوع بنایا جاتا ہے اسی طرح زندگی کا کوئی بھی اچھا اور غیر معمولی واقعہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے۔

(۶) سیر و سیاحت

دورانِ سفر کا بیان دراصل سفرنامے سے مخصوص ہوتا ہے لیکن موجودہ دور کے ادیبوں نے اس جدید سفرنامے میں ادبیت — افسانویت۔ گہرے جذبات اور تاثرات۔ مسائل پر صحت مندانہ نقطۂ نظر اور افادی گرفت اور موضوع میں وحدت داخل کر کے اسے رپورتاژ کا ہی درجہ دے دیا ہے۔

سفر کے دوران چھوٹے چھوٹے واقعات۔ مختلف مقامات کی تہذیبی اور سماجی سرگرمیوں اور مسافر کی مختلف النوع تفریحات اور مشغولیات کا ادبی مؤثر اور دلنشین اظہار رپورتاژ کا موضوع بننے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے۔ شرط بس اتنی ہے کہ موضوع کی اکائی کا پورا خیال رکھا جائے ورنہ سفرنامہ اور رپورتاژ میں تمیز کرنا مشکل ہو جائے گا۔ موضوع کی اکائی اسی وقت برقرار رکھی جا سکتی ہے جبکہ سفر کے مقصد اور غرض و غایت کو مرکزی حیثیت دی جائے اور دیگر ضمنی مصروفیات اور مشغولیات کو ثانوی۔ کیونکہ موضوع کی اکائی ہی دراصل سفرنامہ اور رپورتاژ کے راستے علیحدہ علیحدہ کرتی ہے۔ اردو میں سیر و سیاحت کے موضوع پر 'سپید اور سرخ ستارے کے درمیان (ابراہیم جلیس) سرخ زمین اور پانچ ستارے (خواجہ احمد عباس)، الف لیلہ کے دیس میں (ظفر پیامی) 'سفر ایران کے تاثرات (خواجہ احمد فاروقی) یادوں کے چمن (کلیم اللہ) 'ایک نامکمل سفر (سلطانہ حیات) کلانگ اور کنول (احمد بٹ) 'پاکستان میں چند روز (ظ انصاری) کتابوں کی تلاش میں (ڈاکٹر گیان چند) 'تو ابھی رہگزر میں ہے' (قدرت اللہ شہاب) 'اور میں گیسے آگے' (کنول نین پرواز) 'یہ لکھنوئیے' (سالک لکھنوی) 'کچھ دن المانیہ میں' (صالحہ عابد حسین) 'بر سبیل لندن' (محمود نظامی) 'سیوٹلے سے لندن تک (صمد) 'بادلوں کی رہگذر' (محمود عزیز) 'میرا ایران کا سفر' (ڈاکٹر تارا چند، انگریزی سے ترجمہ) اور دہلی سے جینوا تک' (دوما شنکر انگریزی سے ترجمہ) چند اچھے مختصر رپورتاژ ہیں جو وقتاً فوقتاً اردو کے مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔

(۷) متفرقات

ان تمام اہم اور غیر معمولی واقعات کے علاوہ بھی بیسیوں چھوٹے چھوٹے واقعات پر رپورتاژ لکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً مذہبی ———— تہواروں اور ان کی تقاریب۔ میلوں ٹھیلوں نمائش۔ پکنک۔ کھیل تماشوں، چھوٹی چھوٹی ادبی اور شعر و شاعری کی محفلوں، گلی کوچوں اور سڑکوں پر نئے دن پیش آنے والے مختلف حادثات وغیرہ، بہرکیف زندگی کے کسی بھی واقعہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے لیکن ان سب میں کچھ ایسا انداز اختیار کیا جائے اور کچھ ایسا نقطۂ نظر پیش کیا جائے جو زندگی کے محدود یا انفرادی دائرے سے نکل کر اجتماعی اور سماجی زندگی پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو اور اس سے کوئی صحت مند اور افادی مقصد بھی نکلتا ہو۔

الغرض رپورتاژ کے موضوعات کا دائرہ دوسری اصنافِ ادب کی طرح کافی وسیع اور متنوع ہے اور یہ تمام موضوعات انسانی زندگی کے بیچ ہی سے منتخب کئے جاتے ہیں جن کی بنیاد صداقت، صرف صداقت پر ہوتی ہے ان کے افراد حقیقی ہوتے ہیں اور خود مصنف ان میں سے